Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Marzo-Aprile 2002

Il Salò/Sade di Pasolini

La donna nel cinema di Dreyer

Ritratto di Kamal Al Sheikh

Soggettive: Salvatore Piscicelli

Cinema e critica d'arte

2 0 2 0 2

Bianco & Nero
SOMMARIO 2/2002

Paolo Bonacelli (*il Duca*) in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Salò/Sade: scritture a specchio

Laurence Schifano

I torni a vuardà in tal spieli,
ch'al è fer coma un toc di glas:
e drenti a è ferma la Forma
ch'al sa di se stes ch'al nas[1].

Sade - Pasolini

«I testi letterari sono molto più avanti di tutto quello che ci viene mostrato al cinema. A quando un Sade al cinema?». La domanda viene posta da Philippe Sollers nel 1985. Al suo interlocutore, che protesta ricordando *Salò*, l'esperto di inferni e paradisi replica: «Pasolini è un autore di commedie musicali. [...] Anche Dreyer con il suo *Dies Irae* è un autore di commedie musicali»[2].

Oggi, sullo sfondo rosa confetto di chiusura regolata sotto l'occhio delle telecamere di *Loft Story*, si può valutare con esattezza l'ultima opera pasoliniana, condannata a suo tempo non solo dal pubblico, ma da quegli stessi la cui lettura aveva ispirato l'impresa di Pasolini: Michel Foucault[3], poco convinto dalla rappresentazione storica che dopo *La caduta degli dei*, dopo *Portiere di notte*, propone *Salò*; Roland Barthes, che cercava inutilmente nel film, malgrado la fedeltà alla lettera, lo spirito o piuttosto la scrittura, il «Testo» sadiano:

> I sadiani (i lettori incantati del testo di Sade) non riconosceranno mai Sade nel film di Pasolini. Per una ragione generale: Sade non è affatto figurabile. Esattamente come non ci sono ritratti di Sade (se non fittizi), così nessuna immagine è possibile dell'universo sadiano: il quale, per una decisione imperiosa dello scrittore-Sade, è affidato tutt'intero al solo potere della scrittura[4].

Ma per Pasolini si trattava proprio di questo, e solo di questo? Di fornire cioè nel suo *Salò-Sade* «scritto e diretto» da lui, «un'immagine dell'universo sadiano», in poche parole di illustrare *Le 120 giornate di Sodoma*? Dalla risposta a questa domanda dipende l'identificazione finale di Pasolini in quanto scrittore, in quanto cineasta, se è vero che il film più misterioso da lui realizzato finisce per rompere l'equilibrio bifronte della sua poetica «centaura» nel confronto e nello scontro tra la letteratura e il cinema ai quali l'«adattamento» de *Le 120 giornate di Sodoma* serve da pretesto. Confronto e scontro che consacrano la sconfitta sia dell'uno che dell'altra e investono anche, profondamente, il nuovo rapporto di Pasolini con la sua creazione,

con tutto il suo passato: «Interrogandomi [...]/vengo a sapere che io/(che solo attraverso la letteratura ho potuto essere poeta)/non sono più un letterato»[5], dichiara in forme diverse dall'inizio degli anni '60; e, sarcastico, a proposito di *Salò*: «Sono un cineasta nuovo. Pronto per il mondo moderno»[6].

Cerebrale e gelido, tale può apparire *Salò*: agli occhi di Moravia[7], si tratta di una «applicazione rigida, quasi rituale di Sade», di un'opera priva di sentimento e di poesia. Mentre invece quest'opera di circostanza è anche un'opera intima: vi si riconosce, portato a un grado di esasperazione inaudito, l'espressione del disgusto che prova il poeta davanti alle mutazioni di un'Italia consumista, piccolo borghese, decadente. In questo irreversibile processo di degradazione culturale, di imborghesimento consumista, risiedeva, ancora più che nel passato mussoliniano, un male *fascista* denunciato con accenti sempre più rabbiosi a partire dalla fine degli anni '60, dalle colonne dei giornali, sotto forma di articoli polemici che costituiranno i suoi *Scritti corsari*[8] e le *Lettere luterane*[9]. La famosa *Abiura dalla Trilogia della vita*, apparsa con fragore il 15 giugno 1975 sul «Corriere della Sera», è un testo direttamente legato alla realizzazione di *Salò*, nel quale Pasolini aggiunge alla sua avversione per la società contemporanea la rinuncia a qualsiasi sogno di compiutezza erotica, in un mondo uniformemente e universalmente sinistro in cui persino l'amore, con la sua «arcaica, fosca, vitale *violenza*» è diventato obbligo, alienazione, «suicida delusione, informe accidia». Ormai «odio i corpi e gli organi sessuali» preciserà il cineasta, che nella *Trilogia della vita* (*Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*) aveva esaltato la nudità dei corpi giovanili e la loro vitalità. Parallelamente, nei suoi articoli, nella sua corrispondenza, nel manoscritto del suo romanzo autobiografico apparso postumo e incompiuto, *Petrolio*, le immagini infernali, appena metaforiche, proliferano e incupiscono qualsiasi evocazione del rapporto con il quotidiano. E *Salò*, annunciato fin dai preparativi delle riprese nel gennaio 1975 come un «film estremamente sgradevole»[10], «girato con la mano sinistra»[11], darà con estrema esattezza la misura e la tonalità atroce di questa visione in cui «Sade e la Repubblica sociale» si mescoleranno in un crogiolo dantesco.

Se l'accostamento – attraverso uno slittamento quasi filologico – tra Sade e Salò si è imposto a Pasolini come un'«illuminazione», se ha deciso del «colpo di fulmine» del poeta, il progetto del film, condiviso in un primo tempo con Sergio Citti, si carica, man mano che egli vi si dedica, di risonanze largamente autobiografiche: si ricollega ormai al ricordo di un episodio della sua giovinezza (di un arresto avvenuto per strada a opera dei tedeschi, quando aveva 17 anni), conserva il terrore quasi «patologico» di «finire uncinato: ché così finivano nel Litorale Adriatico i giovani renitenti alla leva o dichiaratamente antifascisti»[12]; e si ricollega soprattutto all'ombra del doppio eroico, del fratello partigiano più giovane di lui di tre

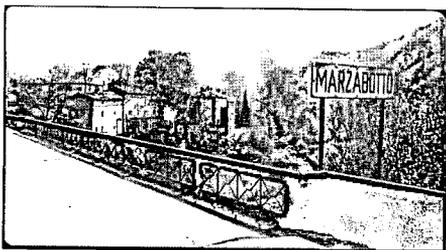
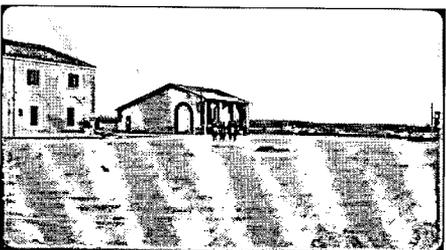
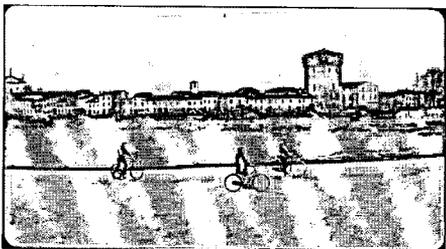
anni, Guido, morto il 12 febbraio 1945 sulla strada di Porzus, ucciso non dai tedeschi ma, nel corso di un'azione poco chiara, da una frazione comunista rivale[13].

Degli anni del fascismo, Pasolini conserva pertanto l'ossessione di una morte violenta che, come dirà in seguito, attraversò con le sue immagini ossessive i suoi sogni e le sue poesie giovanili ispirate dalla guerra e dal periodo trascorso con la madre nel paese friulano di Casarsa:

> In mieth de la platha un muàrt
> ta na potha de sanc glath.
> Tal paese desert coma un mar
> quatro todèscs a me àn ciapàt
> e thigànt rugio a me àn menàt
> ta un camio fer in ta l'umbría.
> Dopo tre dis a me àn piciàt
> in tal moràr de l'osteria[14].

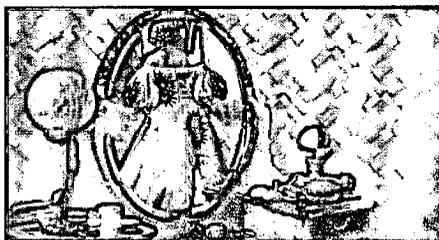
Si sa che quelle prime poesie, relative al periodo 1943-54 e apparse col titolo *La meglio gioventù*, Pasolini le riprenderà negli anni '70, le ricomporrà aggiungendovi poesie legate all'attualità, modificandone così sordamente, disperatamente, la tonalità elegiaca ed epica. Questo processo di palinodia speculare si collega evidentemente al movimento parallelo e portato alle estreme conseguenze dell'abiura, perché così come egli rifiuta l'utopia e la poetica ottimista della *Trilogia della vita*, riprende e ingloba, per rovesciarle e invertirne il senso, tutta la sua vita e tutta la sua esperienza poetica passate: «Il crollo del presente – scrive nell'*Abiura* del 1975 – implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine»[15]. Nel far riapparire la tragicità del passato, accrescendo il suo dolore presente, egli la priva di qualsiasi prospettiva di speranza, di esaltazione o di quiete, in una sola parola di qualsiasi lirismo. L'inferno del passato e l'inferno del presente si sintetizzano in un'unica scenografia brutta e allucinata, quella del fascismo. «Quelle piazze vuote, con i camion dei fascisti, quell'angoscia di morte sono tra i motivi ispiratori» di *Salò*[16]. La memoria proietta le tonalità fredde e la spazialità così caratteristica dei paesi invernali e deserti dell'Italia del nord all'epoca di *Salò* sulle primissime sequenze del film. Ma quel materiale autobiografico si inserisce ormai in uno spazio e un tempo immobili, di dannazione individuale e collettiva.

Il disagio provocato dal film viene in realtà dal trattamento particolare che Pasolini, abbandonato ogni candore, fa subire a tale materia, allo stesso tempo «civile» e autobiografica.

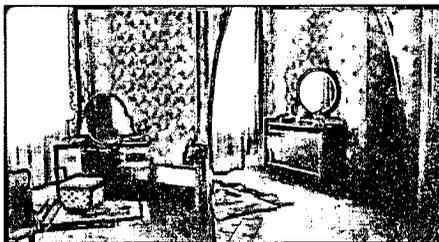
> Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. [...] Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti [...] il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò*?)[17].

ANTINFERNO
Immagini dalle sequenze iniziali del rastrellamento

Gli stessi attori provarono nel corso delle riprese quanto meno una certa perplessità; come Umberto Paolo Quintavalle (che interpreta il ruolo del magistrato Curval) il quale ha affermato che «non si capiva mai se stavamo interpretando un film dal registro tragico o una parodia grottesca»[18]. In realtà, mentre riprende e inverte ne *La nuova gioventù* del 1974 i motivi della sua prima raccolta di poesie, *La meglio gioventù*, Pasolini moltiplica nel film le allusioni parodistiche alla sua ispirazione giovanile. Non è certo un caso se, nel corso di uno dei festini orgiastici parodistici, alcuni giovani soldati fascisti cantano, sull'aria di «Bandiera nera», «la meglio gioventù la va sotto terra». È solo un campione degli echi intertestuali inversi, sinistri, che Pasolini ha tessuto tra *Salò* e le altre sue opere letterarie o cinematografiche[19].

Non contento di prendere ironicamente congedo da un'epoca e da un'espressione poetica che fu di volta in volta epica, lirica, elegiaca, Pasolini realizza dunque, in *Salò* come ne *La nuova gioventù*, un dispositivo crudele che definiremo speculare, per rendere conto del trattamento ironico che impone sia alla scrittura (e alla sua scrittura) letteraria che alla scrittura (e alla sua scrittura) cinematografica. Come in *Petrolio*[20], – opera, è vero, più sperimentale ed estremista, benché incompiuta –, come in quell'altro dispositivo speculare del 1973 che è *Calderón*[21], probabilmente ciò che gli importa allora non è tanto «raccontare una storia» –

GIRONE DELLE MANIE
La prima narratrice.
Hélène Surgère interpreta il ruolo
della signora Vaccari

come aveva fatto in maniera romanzesca, «gioiosamente» con la *Trilogia* – quanto «costruire una Forma»[22]: una forma leggibile, e un meccanismo di tortura.

Citare non è raffigurare

A prima vista questo dispositivo perverso fino all'eccesso – nella sua forma letteraria, sotto l'egida del divino marchese dal quale Pasolini prende in prestito la famosa epigrafe «non c'è nulla di bello che non sia eccessivo» – si afferma per tutta la durata del film come citazionale ed enciclopedico. Alle citazioni dirette dal testo di Sade, messe in bocca alle tre narratrici, si accompagnano quelle più moderne da Klossowski, Sade, Barthes, utilizzate nel corso dei raffinati dialoghi a tema tenuti, o piuttosto recitati (con costante regolarità o ritualità), in un miscuglio, autentica *satura*, di italiano e francese, dai quattro signori libertini appassionati di Proust, Baudelaire, Nietzsche, Dada e San Paolo, a proposito dell'erotismo, della tortura, della morte, del potere. Questi discorsi, come ci viene indicato da Pasolini alla fine dei titoli di testa, sono in parte tratti da frammenti di opere di Barthes e Klossowski; altrettanto significativamente, si rileveranno senza difficoltà allusioni alle situazioni

di chiusura del *Roman de la Rose* o del *Decameron* e citazioni di versi dei *Cantos* di Ezra Pound. Emerge, soprattutto, il riferimento centrale a Dante: non più il Dante del *Purgatorio* come nell'epigrafe "redentrice" di *Accattone*, ma il Dante dell'*Inferno* che influenza la struttura di *Salò* con i suoi quattro capitoli dai titoli risolutamente danteschi molto leggibilmente *scritti*, impressi in lettere rosso sangue su una carta scrupolosamente scelta e controllata da Pasolini: *Antinferno*, *Girone delle manie*, *Girone della merda*, *Girone del sangue*.

È dunque evidente la volontà di tirare in ballo la Letteratura, di metterla a confronto organicamente, oscenamente, con qualcosa di diverso dalla letteratura, che è possibile identificare con la Storia, con la nudità della vita e dei corpi, con un referente di carne e di sangue più che di parole. Questa volontà di confronto era sottolineata già nel titolo *Salò/Sade*, che ha accompagnato a lungo il film con la sua bipartizione speculare, prima di semplificarsi progressivamente nel titolo attualmente accreditato di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Lo statuto letterario del film «scritto e diretto» dal poeta e cineasta Pasolini si precisa ulteriormente assumendo nuove sfumature nei titoli dalla sobria e spettacolare veste tipografica stile N.R.F. dove troviamo, per la prima volta nei titoli di un film, e per di più di fiction, quella «bibliografia essenziale»[23] che allinea, secondo l'imitazione (ironica?) di un cerimoniale libresco, un sapiente corpus critico, bouquet di fioriture scritturali contemporanee sull'opera di Sade, dato che la scrittura genera glosse e scritture, come negli specchi borgesiani, all'infinito... Più che un monumento innalzato al solo Sade, *Salò* è quindi – come *Calderón* – un conglomerato, una sorda camera d'echi, una costruzione dalle prospettive calcolate nella quale i testi si riflettono e si interpretano. Sade non si è forse ispirato a Dante e al *Decameron*?[24]. Le letture moderne e retrospettive di Sade o di Kafka e, prima di lui, di Dante non vedono forse nella sua opera un'anticipazione del futuro immaginario del totalitarismo e dei campi di concentramento?

Da questo rapido esame delle componenti letterarie che costituiscono, sotto forma di variazione raffinata (citazioni, epigrafi, parodie, intermezzi comici, *pastiche*), la struttura manierista[25] di *Salò*, si potrebbe dedurre che Pasolini *metta in scena* la Letteratura stessa nel succedersi teatrale, artificioso, quasi astratto delle sequenze dedicate ai racconti delle narratrici-attrici che recitano il loro testo molto più di quanto non sembrino rammentarsene: con un'ostentazione di grazia e leggerezza, una ricercatezza nell'abbigliarsi e nel truccarsi prima di ogni rappresentazione, l'eleganza affettata dei gesti, della dizione, la scrupolosa esattezza di ogni parola del testo. Quanto alla scenografia, realizzata da Dante Ferretti, è inevitabile vedervi una precisa scelta da parte di Pasolini in favore di un'essenzialità geometrica che contribuisce sia alla stilizzazione e all'astrazione "teorica" che allo straniamento.

È evidente che Pasolini *cita* (così come si cita un testimone), *non illustra*, contrariamente a quanto sostiene Barthes che gli rimprovera di essere caduto nella raffigurazione[26]. Caratteristica a tal proposito la rigorosa e ascetica economia a cui sottopone la varietà dei costumi delle vittime, lo sfavillio dei tappeti preziosi, la profusione di fiori inebrianti, i dettagli dei diversi servizi da tavola e degli «accessori da libertinaggio», il fantasioso e lussuoso mobilio delle orge, ottomane attorniate da specchi, carrelli d'ebano e di porfido ecc., di cui l'autore di *Sade, Fourier, Loyola* si diletta a fare l'inventario, prima di ricorrere egli stesso all'illustrazione condannata[27]. Nell'opera del cineasta, l'assenza del Trono della narratrice del mese, affiancato da due colonne per i supplizi, conferma il suo rigoroso rifiuto del pittoresco illustrativo e manifesta allo stesso tempo una predilezione di fondo per una severità neoclassica molto distante dal barocco sadiano. Di quella scrittura, di quel Testo allo stesso tempo voluttuoso e paradossalmente disincarnato, Pasolini rifiuta la forza del romanzesco e del piacere, come indica tra l'altro il suo rifiuto «riduttore»[28] e politico di individualizzare i personaggi, di dar loro almeno un nome, un'identità, una qualche particolarità. Ancora una volta ciò che lo attira è altrove: i personaggi, ridotti allo stato di pura funzione sociale e simbolica (cfr. i titoli e l'elenco dei ruoli: i quattro signori, ciascuno dei quali rappresenta un potere: finanziario, politico, giudiziario, religioso; le narratrici, le vittime di sesso maschile, quelle di sesso femminile, le ragazze, i soldati, i collaborazionisti, le ruffiane e le serve...), sono esattamente *a immagine* di un mondo (fascista, capitalista) puramente meccanico e funzionale.

Cos'è invece la scrittura sadiana per Roland Barthes? E in che cosa quella scrittura si rivela secondo lui assolutamente irriducibile a qualsiasi trasposizione in campo cinematografico, chiaramente confuso con il regno dell'illustrazione e della raffigurazione? Essa è irriducibile, scrive, in quanto si situa in una sfera che non è quella del reale, del verosimile, ma del fantasma. Solo il linguaggio avrebbe, da una parte, la facoltà di negare il reale e, dall'altra, quella di evocare, di generare il fantasma e con esso il romanzesco.

Negare il reale:

> Tutto [in Sade] è rimesso al potere del discorso. Questo potere, ci si pensa raramente, non è solo di evocazione, ma anche di negazione. Il linguaggio ha la facoltà di negare, di dimenticare, di dissociare il reale: scritta, la merda non ha odore. [...] Tale appare il libertinaggio: un fatto di linguaggio. Sade oppone fondamentalmente il linguaggio al reale, o più esattamente si colloca sotto la sola istanza del "reale di linguaggio"[29].

Generare il fantasma:

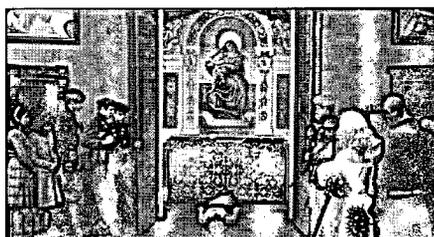
> [L'universo sadiano] è affidato tutt'intero al solo potere della scrittura. Se ciò è possibile, è senza dubbio perché esiste un accordo privilegiato tra la scrittura e il fanta-

sma: entrambi sono *bucati*; il fantasma non è il sogno, non segue mai i collegamenti di una storia, per bizzarri che siano; e la scrittura non è la pittura, non segue la pienezza dell'oggetto: il fantasma può solo scriversi non descriversi. Ed è per questo motivo che Sade non passerà mai al cinema e, da un punto di vista sadiano (dal punto di vista del testo sadiano), Pasolini non poteva che sbagliarsi[30].

Dispositivo infernale I: Testi a specchio – Sade/Marx/Dante

Ancora una volta si pone la questione di sapere quello che l'autore di *Salò* voleva fare delle *120 giornate*: seguire il romanzo "alla lettera", come afferma Barthes, che equivarrebbe a farne un dispositivo per fantasmi? Metterlo in scena come un Testo sovranamente, autarchicamente scisso dal reale (per continuare a dirla con Barthes, «il "reale" e il libro sono *scissi*»[31]), come una «esperienza dei limiti» (Blanchot, Sollers) che trasgredirebbe tutte le leggi e metterebbe a soqquadro tutte le rappresentazioni del reale ammesse, collocandosi nella sfera degli "impossibilia"[32] e, deliziosamente, del fantasma, della perversione innocente, rivincita di Sade sulla sua esistenza di recluso? Oppure *citarlo*, come modello di costruzione narrativa e discorsiva, come forma esemplare di un'ideologia che combina l'esattezza matematica dei princìpi razionali e la mostruosa aberrazione della loro applicazione. Se si crede a Pasolini che, in previsione degli attacchi che avrebbe subito *Salò*, preparò una vera e propria strategia di "guerriglia"[33] sotto forma di dichiarazioni esplicative, ci si può vedere qualcos'altro: non il dispositivo fantasmatico descritto da Barthes che, attraverso il potere della scrittura, rifletterebbe e implicherebbe innanzitutto una relazione di connivenza "aristocratica" tra l'autore e il lettore, bensì un dispositivo simbolico che, trasformando in spettacolo e attivando sullo spettatore moderno gli effetti aggressivi di una macchina letteralmente infernale, infligge la rappresentazione e la sperimentazione dolorosa dell'anarchia reale del potere, di ciò che Giorgio Agamben, nel suo *Homo sacer* e in *Ciò che resta di Auschwitz*, descriverà e denuncerà più tardi come l'esercizio del «potere sovrano» sulla «nuda vita»[34].

Più che romanzesca (non vi si trova neanche l'equivalente dell'accelerazione drammatica delle *120 giornate*), la rigorosa costruzione intellettuale di *Salò* è polemica, politica, metafisica; è più vicina, secondo la doxa *marxista* invocata da Pasolini, a una ricerca di obiettività che permetta di rendere conto, attraverso un gioco di specchi tra il tempo di Sade e il nostro, con freddezza e violenza, di uno stadio dello sviluppo storico: dato che la rivoluzione delle mentalità sul piano politico, teologico, filosofico dipende dal sistema economico che ne è alla base. In *Salò* come in Sade, l'orrore, prima di trovare una realtà nei corpi torturati delle vittime, passa *attraverso* la giustificazione astratta e verbosa dell'ideologia, quella razionalista dei Lumi o quella del fascismo.

GIRONE DELLE MANIE
La vittima sgozzata dentro l'armadio-altare

Per dimostrare e smontare questo orrore – perché è proprio questa la motivazione di fondo del progetto pasoliniano – è necessario che esso ritrovi i suoi legami con la realtà e con la Storia, colta in un processo mortifero di cui Lino Micciché ha sottolineato[35], a proposito di ciò che ha chiamato «la Tetralogia della morte», la continuità tragica nell'insieme del lavoro letterario e cinematografico del poeta. Ma Pasolini, per storicizzare, non si accontenta di ambientare il film, come indicano i titoli di testa, nel «1944-45, nell'Italia Settentrionale, durante l'occupazione nazifascista». Si tratta di rendere tangibile la componente ideologica del fenomeno fascista: così come i personaggi di Sade e l'opera sadiana in quanto espressione del pensiero di Sade riflettono l'ideologia e i mutamenti del secolo dei Lumi, i personaggi di *Salò*, nei loro discorsi come nei loro comportamenti, e l'opera pasoliniana in quanto dispositivo portatore di senso, rappresentano o riflettono l'ideologia fascista. Ipotesi (analogica) di lavoro che Pasolini espone a Gian Luigi Rondi nel corso di un'intervista:

> Come gli eroi di De Sade accettavano il metodo, almeno mentale o linguistico, dell'illuminismo, senza accettare affatto la realtà che lo produceva, così i repubblichini accettavano l'ideologia fascista al di fuori di qualsiasi realtà. Il loro vero linguaggio era in effetti il loro comportamento (come appunto gli eroi di De Sade) [...]. Tuttavia nei personaggi del mio film – benché ciò che conti sia il loro linguaggio non verbale – ha una grande importanza anche la loro verbalità; fra

> l'altro anche alquanto verbosa. Ma tale verbosa verbalità, va precisato, ha importanza in due sensi: 1) fa parte della rappresentazione, essendo "testo" di De Sade, cioè essendo ciò che i personaggi di De Sade pensano di se stessi e di ciò che fanno; 2) fa parte della ideologia del film, dato che i personaggi – utilizzando magari delle citazioni anacronistiche di Klossowski e Blanchot – sono anche chiamati a enunciare il messaggio che io ho stabilito e organizzato per il film: anarchia del potere, inesistenza della storia, circolarità (non psicologica, neanche nel senso di psicanalitica) tra carnefici e vittime, istituzione precedente a tutto di una realtà che altro non può essere che economica (il resto, cioè la sovrastruttura, essendo sogno o incubo)[36].

Pasolini vuole che nel suo film si legga la presenza di un vero e proprio *sistema* di rappresentazione. E in questa finalità, allo stesso tempo concreta, storica e astratta, ideologica, è Marx più che Sade ad essere seguito "alla lettera", in una rappresentazione verticale che è simile al dispositivo, alla Forma che Dante ha realizzato ne *La Divina Commedia* per assicurare la leggibilità/visibilità del piano storico attraverso quello divino, combinando la compresenza di una temporalità storica orizzontale e di un'eternità verticale in cui si proietta, in una stretta gerarchia, secondo l'espressione di Bachtin, «l'idealità ultraterrena extratemporale»[37]. L'opera, anche nella sua espressione onirica o simbolica, non può in nessun caso essere *scissa* dal reale: è la forma che esige il reale – fosse anche filtrato attraverso «il sogno di un sogno» come in *Calderón* – per assumere senso e acquisire "leggibilità".

Poesia/Potere

Sono certo che Calderón *è una delle mie più sicure riuscite formali*[38].

È così che l'imitazione moderna dell'*Inferno* dantesco, nella sua straordinaria e contraddittoria compresenza di disordine caotico e ordine trascendentale, permette di dare, secondo Pasolini, «una diagnosi *marxista* esatta della nostra società».

Ma la letteratura e l'arte in generale sono state e sono più che mai irrimediabilmente legate al reale per delle ragioni meno edificanti: perché sono, quasi fatalmente, contaminate da quel reale, in «rapporto di intimità», assoggettate irrimediabilmente alle forme diaboliche e non certo «divine» del potere, al suo disordine e alle sue tenebre. In rapporto di intimità, come lo fu alla corte di Filippo II il pittore Velázquez, l'autore di *Las meninas*, la cui immagine, dopo la lettura delle prime pagine di *Les mots et les choses* di Michel Foucault, fa sentire la sua presenza nella concezione speculare di *Calderón*, attraverso quella che Pasolini chiamerà «un'ispirazione di qualità misteriosa»[39]. Questa ispirazione prende la forma insistente di un'associazione tra poesia, esercizio del potere e sperimenta-

zione dell'inferno. Di qui l'ambiguità in Pasolini del legame speculare tra poesia e realtà. È, come si è detto in precedenza, grazie a una «illuminazione» che gli è venuta a suo dire l'idea di «trasportare Sade nel 1944 a Salò». La connotazione rimbaldiana del termine illuminazione non è affatto fortuita, a giudicare dagli *Appunti e frammenti per il Canto IV* de *La Divina Mimesis*, in cui Dante, Rimbaud, Hitler e lo stesso Pasolini, vengono associati sotto il segno dell'inferno:

> L'inferno che mi son messo in testa di descrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler. È attraverso la sua politica che l'Irrealtà si è veramente mostrata in tutta la sua luce. È da essa che i borghesi hanno tratto vero scandalo, o, mi vergogno a dirlo, hanno vissuto la vera contraddizione della loro vita.
> Hitler è stato frutto dei loro figli poeti, che hanno fatto un sogno molto più vero, più grande e più terribile di quello che fossero in grado di fare. [...] I primi poeti, quelli che hanno sognato gli stermini tra le baracche, i mucchi di corpicini sotto le palandrane, e i capelli sui crani dei cadaveri mossi dal venticello delle paci fluviali e del verde del settentrione, erano quelli che avevano ragione, perché la primavera ha sempre portato e sempre porterà il riso terrificante dell'idiota[40].

Il sogno (o l'incubo o l'opera d'arte) come specchio *e* fonte *e* modello del reale. Dall'ossessione di un «potere della scrittura» in Barthes, si è passati a un'ossessione del potere, e questo potere, sotto la maschera dei discorsi e dell'ideologia, è tragicamente, ossia storicamente, reale.

C'è da aggiungere che l'impronta così personale delle letture e delle analisi sadiane di Pasolini attira l'attenzione. In realtà, leggendo *Le Philosophe scélérat* e *Sade mon prochain* di Pierre Klossowski come invita a fare la bibliografia indicativa di *Salò*, si è colpiti dalla ricchezza dei temi "pasoliniani" che, a proposito di Sade, vi si trovano evocati, sia che si tratti del rapporto con l'ideologia dei Lumi e con l'ateismo razionalista, dell'ossessione religiosa sotto la stessa "maschera" dell'ateismo, delle affinità con le rappresentazioni dei «grandi eresiarchi della gnosi» manichea[41], sia della sodomia, «simulacro» e «derisione dell'atto generativo», «segno chiave di ogni perversione» e, in generale, del senso tragico, di origine gnostica, di decadenza universale in un mondo senza possibilità di redenzione, chiuso in un'immobilità ripetitiva o in un moto perpetuo fisso.

Dispositivo infernale II: Immagini a specchio - Buñuel/Calderón/Dante

Ma basta con questo film neorealistico.
Abbiamo abiurato da ciò che esso rappresenta.
Rifarne esperienza val la pena solo
se si lotterà per un mondo davvero comunista[42].

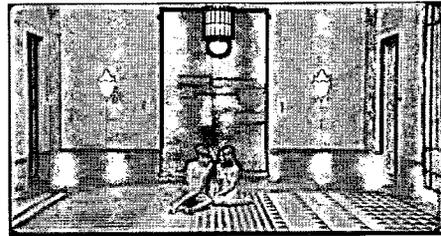
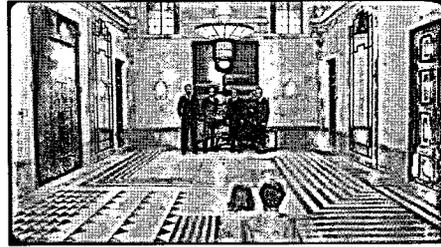
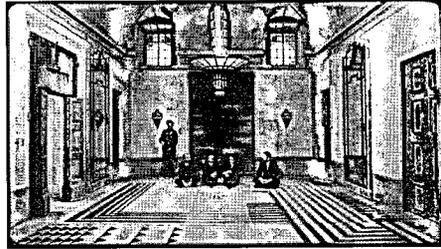
Il cinema mi ha reso meno civilizzato, come tutti i registi[43].

Se c'è dunque posto, attraverso il dispositivo citazionale di *Salò*, allo stesso tempo per un discorso metapoetico, per una rappresentazione della Storia e per l'espressione delle ossessioni più intime e più disperate del poeta, la riflessione assume un'altra dimensione fondamentale, che non abbiamo affrontato e che riguarda la materia *visiva* del film. Materia che, nel suo celebre scritto teorico[44] del 1965, *Il cinema di poesia*, Pasolini ha analizzato *in opposizione* alla scrittura letteraria o filosofica concettuale, definendo il cinema come «un linguaggio artistico, non filosofico» che «può essere parabola, mai espressione concettuale diretta». Nello stesso testo distingue ciò che, nell'evoluzione commerciale del cinema, si è degradato in convenzione narrativa e ciò che, in un film qualsiasi, comunque rimane dell'onirismo puro, selvaggio e barbaro racchiuso in ogni immagine. La poesia al cinema non è mai lontana, quando sa ritrovare e «mettere a nudo» il «monstrum ipnotico» che è la materia stessa del suo linguaggio, a prezzo di una effrazione scandalosa, di un «parossismo» espressivo di cui il surrealismo ha fornito il miglior esempio con *Un chien andalou* di Buñuel. Si può pertanto meglio valutare in *Calderón* la risonanza profonda di questa battuta di Sigismondo nel II Episodio:

> È vero: io ho più l'età di Buñuel
> che quella di Barthes. E la mia amicizia
> con Buñuel risale ai tempi del Surrealismo.
> Come posso dimenticarmelo, anche se piango?
> Ho il Diavolo al fianco[45].

E qui, inoltre, si colgono i rapporti tra *Salò* e una parabola quale *El angel exterminador* del cineasta spagnolo: stesso dispositivo di chiusura, stesso processo di esclusione dal mondo, di udienza a porte chiuse rivelatrice, stesso linguaggio metaforico, stesso confronto tra sguardo marxista e comportamenti decadenti, stessa associazione brutale tra rappresentazioni erotico-macabre e ambientazione liturgica, con la scoperta della ragazza sgozzata ai piedi dell'altare della Madonna, dietro a una porta decorata con una croce di Malta (*Salò*), che fa da eco alla scoperta, dietro a una porta decorata con l'effige di un santo, della coppia suicida (*El angel exterminador*). «Niente – scriveva Barthes a proposito di Sade – non c'è niente che non sia parlato». E qui probabilmente c'è una nuova differenza importante con l'opera pasoliniana nella quale il «non verbale», il «pregrammaticale» del linguaggio cinematografico entrano in contraddizione con il testo, i discorsi, il «teatro della Parola», fino a stabilire una scissione strutturale in seno ai suoi racconti, disegnando ad esempio una linea di divisione e di "riflessione" visibile in *Edipo re*, in *Medea*, in *Porcile*, tra gli episodi moderni e gli episodi arcaici, tra lo storico e il mitico.

Ma per quanto possano essere simboliche o codificate, le immagini cinematografiche parlano «*il linguaggio della realtà*»: «È un film di fatti – ha detto Pasolini di *Salò* – attento ai fatti, senza aspetti psicologici». L'impronta

GIRONE DELLE MANIE
I Signori, mentre guardano la signora Vaccari e Guido intenti a masturbare Renata e Sergio, prima del loro matrimonio (I inq.);
i Signori davanti ai corpi di Renata e Sergio, dopo il loro matrimonio (II inq.);
gli sposi nudi (III inq.)

fattuale della realtà storica è data già nell'incipit attraverso i due cartelli stradali che aprono e chiudono due ampi movimenti di macchina introduttivi: 1) la panoramica iniziale, da destra a sinistra, sul tranquillo paesaggio estivo del lago di Garda, al termine della quale appare per un attimo, per poi subito dissolversi nella seconda inquadratura del film, il nome carico di significato della città di Salò. 2) La panoramica da sinistra verso destra che permette di registrare, con il rombo dei bombardieri in sottofondo, l'avanzata diurna del convoglio che trasporta le giovani vittime verso il luogo delle orge e delle sevizie e che termina sul nome di Marzabotto. Nome altrettanto carico di significato, poiché è in quel piccolo paese dell'Emilia Romagna che le S.S. ammazzarono 1836 civili tra il 29 settembre e il 5 ottobre 1944. Infine, in un crescendo di muto orrore, l'ultima parte del film, esibizione parzialmente muta di torture, completa la serie delle posture della crudeltà, dell'umiliazione e della sofferenza fisica.

Niente di neorealista, però, nel trattamento che prevarrà. Al contrario, i princìpi del neorealismo vengono rovesciati. Un'iconoclastia molto consapevole da parte di Pasolini se si confronta *Salò* con tre film di cui si è occupato e che hanno tutti a che fare con il fascismo e soprattutto con l'inferno: *La caduta degli dei* (1969), *Amarcord* (1974), *La grande abbuffata* (1973). Pur notando nei due ultimi film la presenza di un'umanità «neorealista», quotidiana, familiare e commovente, egli si interessa molto di più al superamento poetico di questo approccio e mette in luce allo stesso tempo i procedimenti di esagerazione (la «gigantografia» felliniana), l'immobilità temporale, la presenza centrale del vuoto e il carattere allo stesso tempo enigmatico e demoniaco, selvaggio, di quelle creazioni. Sotto la maschera del comico felliniano o ferreriano, al di là delle convenzioni rassicuranti, si crea un rapporto molto

più ambiguo e crudele tra autore e spettatore: «Il rischio – dice a proposito di *Amarcord* – cui si espone questo regista peraltro così abile e furbo, è la gogna»[46]. In *Salò* vorrà spingersi oltre nella crudeltà e nel rischio. Per grandi che fossero le loro qualità, tutti quei film già sadiani, e in ogni caso demoniaci, restavano a suo avviso nei limiti accettabili e convenzionali di uno spettacolo ammissibile, se non addirittura stereotipato (cosa che rimprovererà in particolare ai personaggi caricaturalmente "sadici" di *La caduta degli dei*). In realtà Pasolini con *Salò* pensava fondamentalmente a Dante e a un rapporto diversamente sconcertante, crudele e di disturbo con il pubblico.

Partito dall'illusione neorealista (o baziniana), Pasolini spalanca le porte di *Salò* al disordine regolato del nazifascismo e all'«Irrealtà» infernale; è una questione di contenuto ma anzitutto di forma, di una forma cinematografica che dà la sensazione di essere allo stesso tempo nella realtà e in una virtualità, in una logica da incubo. Nella ricostruzione del nuovo ordine instaurato dai signori libertini, questa estraneità deriverà in parte dall'utilizzazione dei codici della *teatralità*, imitazione e inversione dei codici della vita sociale normale. L'anarchia e l'impossibile si basano sull'instaurazione, solennemente messa in scena, di regole del gioco. Vengono utilizzate tutte le modalità dei giochi di imitazione teatrale: travestimenti grotteschi dei personaggi, scenografie in *trompe-l'oeil*, rituali parodistici, simulacri di morte, creazione di un antimondo costruito sul modello invertito del mondo normale, con le sue istituzioni giudiziarie, religiose, spettacolari, regolamenti e orari delle orge e delle sevizie come in un monastero. Niente di più verosimile:

> La ragion pratica – dichiara Pasolini – dice che durante la Repubblica di Salò era particolarmente facile e "in atmosfera" organizzare ciò che hanno organizzato gli eroi di Sade: una grande orgia in una villa presidiata dalle S.S.[47].

Ma, parallelamente, occorre dare la sensazione che, dall'ordine stesso, dall'esercizio assoluto del potere, nasca l'*aberrazione*, di cui possiamo riportare le tre accezioni fornite dal Petit Robert: «1753; "lontananza" 1. Stato di un'immagine che si allontana dalla realtà. [...] – Difetto dell'immagine prodotta da uno strumento ottico (lente, specchio che ingrandisce), o dall'occhio [...] 2. Deviazione del giudizio, del buon senso». Nel dispositivo di *Salò*, il senso di aberrazione sarà in effetti provocato anche, e in parte, da effetti ottici e cinematografici che, in un'opera già carica di echi intertestuali, moltiplicheranno gli effetti di duplicazione e di derealizzazione. Gilles Deleuze sottolinea a tal proposito che

> l'immagine allo specchio è virtuale rispetto al personaggio attuale catturato dallo specchio, ma è attuale nello specchio che lascia ormai al personaggio solo una semplice virtualità e lo spinge fuori campo[48].

Un'osservazione inversa e complementare fa notare a Clément Rosset in *L'objet singulier*[49] che «il reale è ciò di cui non vi è duplicazione».

Di *Salò*, film gelido, calcolato, coreografato in ogni istante, si può dire che in esso Pasolini volta sistematicamente le spalle a qualsiasi effetto documentaristico, di apparizione e di registrazione diretta, "neorealista", del reale e pone l'opera sotto il segno diabolico di quella che, nel 1981, il filosofo italiano Giorgio Agamben, ispirandosi anch'egli a un verso di Dante, ha chiamato «l'immagine perversa»[50], immagine resa diabolica in quanto sdoppiata, come la visione di una mostruosa apparizione nel Canto XXV dell'*Inferno*: «due e nessun l'immagine perversa/parea»[51].

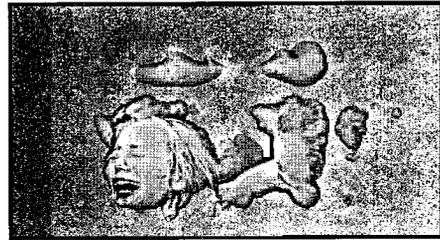
Senza ricorrere a un inventario sistematico di tutti i dispositivi e di tutte le deviazioni e inversioni di segni e simboli tradizionali, o anche sacri, ai quali Pasolini si è abbandonato seguendo Buñuel, è facile mettere in luce, in primo luogo, il ricorso insistente agli *specchi* – ossessione vicina a quella sviluppata da Michel Foucault nella sua «descrizione» di *Las meninas* di Velázquez e che ritroviamo in *Calderón* – e la funzione fuorviante a essi attribuita. In un universo chiuso, privo di qualsiasi finestra sull'esterno (l'unica finestra aperta servirà al suicidio della quarta e ultima narratrice, che non dirà mai niente), l'elemento più caratteristico e più calcolato del dispositivo spaziale è lo specchio: esso interviene, in una o più forme, nel corso di ciascuna delle presentazioni silenziose delle tre narratrici-attrici, nella stanza in cui, truccandosi, controllando le pettinature e le toilette, esse preparano meticolosamente, professionalmente, la loro entrata in scena. Ogni ingresso in un nuovo girone infernale si inaugura con uno specchio; e simmetricamente ogni "rappresentazione" si chiude con un primo piano del volto della narratrice, ritratto e sorriso immobili su uno sfondo i cui riflessi brillanti e laccati sembrano rinviare alla mano invisibile di un pittore. Un volto sorridente a cui ogni volta succedono, attraverso una dissolvenza incrociata, il titolo di un nuovo capitolo e la soglia del nuovo girone, la nuova narratrice, la nuova stanza, i nuovi specchi.

Si può notare che da un'apparizione all'altra, il processo speculare acquista forza, tendendo a prolungarsi (dall'inquadratura di circa 18 secondi della prima narratrice, si passa a cinque inquadrature di circa un minuto per la seconda, a undici inquadrature di un po' più di un minuto per i lenti preparativi di vestizione dei libertini travestiti da donne prima della celebrazione delle nozze tra Curval e un ragazzo) e a diventare più complesso, in relazione al moltiplicarsi degli specchi. L'effetto più sconcertante e più marcato è ottenuto nell'ultima sequenza appena ricordata: non solo i tre specchi hanno assunto la dimensione spettacolare e imponente di specchi a tre ante, favorendo sia gli effetti di duplicazione trasversale dell'immagine che gli scavi in profondità del campo, ma le pareti della stanza sono ricoperte per tutta la loro estensione dalla copia di un affresco di Fernand Léger, il cui paesaggio stilizzato dalle morbide curve, intorno a una donna gigantesca e nuda, funge da *trompe-l'oeil*. Inoltre, i movimenti panoramici, di un'estrema fluidità, rendono quasi invisibili gli stacchi tra le inquadrature e impercettibili i passaggi da un personaggio all'altro, da un'angolatura, da una localizzazione dello spazio all'altra.

GIRONE DELLE MANIE
I inq.: Sua Eccellenza (Umberto Paolo Quintavalle, sdraiato a sinistra) recita «un testo di Dada».
GIRONE DEL SANGUE
II inq.: Sua Eccellenza si è travestito da donna per il matrimonio; III inq.: il Monsignore (Giorgio Cataldi) officia il rito matrimoniale; IV inq.: il Presidente (Aldo Valletti, a destra) con il suo sposo (a sinistra) e il Duca (Paolo Bonacelli, al centro)

Lo spazio reale viene così privato di profondità, smembrato, ricomposto artificialmente, al di fuori di qualsiasi prospettiva tradizionale. Lo specchio, emblema stesso della rappresentazione fedele e strumento del riconoscimento, afferma qui una funzione contraria, che è quella del far smarrire e del rinchiudere; non tanto i personaggi – non siamo in un racconto "psicologico" alla Orson Welles o alla Max Ophüls -- quanto gli spettatori intrappolati in un dispositivo che rende tutto irreale.
Una funzione perversa che riappare di forza nell'ultima sequenza, posta questa volta sotto il segno del *binocolo da teatro* che ciascun libertino, seduto su una poltrona imponente (equivalente cinematografico del Trono sadiano della narratrice[52]), usa a turno per apprezzare maggiormente lo spettacolo delle torture praticate sotto i suoi occhi, a un livello inferiore, dai compagni di tortura. Durante questo passaggio che lo mette a dura prova, lo spettatore sarà non solo ingannato – in questa rappresentazione iperrealista di torture atroci, uno dei "chiavatori" mima per scherzo il supplizio della garrota, senza che a prima vista ci si accorga che si tratta di un gioco – ma letteralmente catturato e coinvolto in un processo di voyeurismo forzato, al termine di un'inversione che impone, attraverso un effetto di focalizzazione allo stesso tempo ironico e diabolico, e senza altra scappatoia possibile che quella di chiudere gli occhi, di far proprio lo sguardo dei carnefici.

L'infernale processo di perversione della visione neorealista è qui portato al suo culmine, in quanto il cinema riduce il suo campo ad una ritualizza-

GIRONE DEL SANGUE
Il Duca (Paolo Bonacelli), seduto davanti alla finestra, guarda le torture (I inq.); due vittime (II e III inqq.); il balletto di Sua Eccellenza, del Monsignore e del Duca osservato dal Presidente

zione scopica dell'orrore, senza vie di uscita, senza che sia possibile un ritorno a una realtà priva di memoria, di storia, di passato, all'esaltazione ritrovata di quel puro presente che rappresentò il meglio della realtà rosselliniana all'uscita dal fascismo. Rispetto all'inizio di *Salò*, lo spettatore è passato, insieme alle vittime e ai carnefici, "dall'altro lato", dal piano della mimesis a quello della praxis: il film diventa insopportabile, così come lo è stato per alcuni interpreti (che sono arrivati al punto di ribellarsi al regista)[53].

Che Pasolini abbia potuto vivere le riprese di *Salò* come una discesa agli inferi, lo si comprende senza difficoltà e, in questo, egli non rappresenta certo un caso unico; ma l'operazione che compie va ben oltre in quanto la sua sofferenza si trasforma in crudeltà nei riguardi dello spettatore, senza che sia possibile parlare, in nessun momento, di godimento o di sublimazione estetica. Niente a che vedere con il «fascino» letterario subìto dai lettori sadiani di cui parla Roland Barthes. Pasolini ha fatto del suo film – e più in generale del cinema in quanto dispositivo speculare e spettacolare – un mezzo di espressione e di iniziazione poeticamente infernale, una vera e propria prova che lo scrittore Leonardo Sciascia confessa di aver vissuto atrocemente, avendo «sofferto come un dannato»[54].

Resta il fatto che è anche possibile rilevare una sorta di chiave simbolica e di indicazione nostalgica di una strada da ritrovare nella sibillina ultima replica del film pronunciata da uno dei due ragazzi, così simili, nel loro abbraccio e nella loro danza alla «foto ingiallita»[55] degli anni '50 che

chiude *La Divina Mimesis*:

> – Come si chiama la tua ragazza?
> – Margherita.

Pasolini ha voluto che il suo film finisse con Margherita – "emblema" molto *letterario* dell'innocenza sacrificata, timido tema infernale e redentore – e non, didatticamente, con immagini di bandiere rosse e musiche da festa della Liberazione[56]. Allo stesso modo (ancora!) nell'inferno di *Accattone*, aveva voluto che apparisse la prostituta Stella, così battezzata come riferimento simbolico a *La Divina Commedia* e alla chiusa stellata di ciascuna delle sue tre parti.

Enigmatico, è questo l'aggettivo che viene più frequentemente sotto la penna dei critici a proposito di un film che Roland Barthes definiva «fallito in quanto raffigurazione (o di Sade o del sistema fascista)» ma al quale riconosceva almeno il merito «in fin dei conti» di sfuggire ad ogni recupero, chiedendosi se, «al termine di una lunga catena di errori, il *Salò* di Pasolini non sia in fin dei conti un oggetto propriamente sadiano; assolutamente irrecuperabile»[57]. Un film, in ogni caso, nato e vissuto nella contraddizione: definito dal suo autore allo stesso tempo un film «moderno» e «un mistero medievale», «una sacra rappresentazione, molto enigmatica» e un «film di fatti», un film dalle inflessioni gnostiche e che pure sembra volersi anche riferire, attraverso un effetto dialettico che Lino Micciché definisce «meccanico»[58], a un significato positivo nascosto di cui Pasolini avrebbe surrettiziamente sparso gli indizi – essi stessi di natura molto composita – nella trama del film: viene da pensare al pugno levato del giovane che, nel momento di essere falciato da una raffica di mitra per aver fatto l'amore con una domestica eritrea, esprime la propria ribellione contro le leggi inique dei quattro libertini; all'iscrizione invisibile, ma intuibile, del nome di Dio disegnato segretamente da una delle vittime sul tappeto del salone; all'invocazione «Mio Dio, perché mi hai abbandonato?» rivolta da una ragazza immersa con i suoi compagni in un banchetto di merda prima di essere suppliziata[59]; viene da pensare naturalmente all'ultimo effetto di specchi intertestuale che entra in risonanza, ancora una volta, con la Stella di *Accattone*, con l'insieme della *Divina Commedia* e con *Faust*. Un mondo diabolico aperto al ritorno possibile del simbolico (cfr. le riflessioni di Sciascia) o un mondo simbolico contaminato e assolutamente pervertito dal diabolico? O una tensione continua tra questi due poli? Un enigma in ogni caso, forse come molte altre opere occidentali moderne suscettibili di essere portate a testimonianza di ciò che Hegel rilevò essere una caratteristica del disagio della nostra civiltà di fronte ai simboli, e in cui Giorgio Agamben vede la congiunzione e la contraddizione aperta del simbolico e del diabolico:

> il simbolico, l'atto di riconoscimento che riunisce ciò che è diviso, è anche il diabolico che continuamente trasgredisce e denuncia la verità di questa conoscenza[60].

Traduzione dal francese di Massimo Thomas

1. «Torno a guardare nello specchio, che è fermo come un pezzo di ghiaccio. E dentro è ferma la Forma che sa di se stesso chi nasce». Pier Paolo Pasolini, *Suite furlana, Seconda forma de «La meglio gioventù» (1974)*, in *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino, 1975, p. 214.
2 . «Cinématographe», 107, febbraio 1985. Il dialogo è tra Philippe Sollers e Jean-Claude Bonnet.
3. *Sade, sergent du sexe*, intervista a cura di Gérard Dupont, «Cinématographe», 16, dicembre 1975-gennaio 1976.
4. «Le Monde», 15 giugno 1976; e nel numero fuori serie *Pasolini cinéaste*, diretto da Alain Bergala, «Cahiers du Cinéma», Paris, 1981; trad. it. *Sade Pasolini*, in *Sul Cinema*, a cura di Sergio Toffetti, Il Melangolo, Genova, 1994.
5. *Poeta delle ceneri*, a cura di Enzo Siciliano, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980.
6. Riportato da Hervé Joubert-Laurencin in *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, éd. Cahiers du Cinéma, Paris, 1995, p. 289.
7. *Pier Paolo Pasolini poète*, a cura di Francis Darbousset, «Le Pont de l'Epée», 56-57, Bagnols-sur-Cèze, 1976. Prefazione di Alberto Moravia.
8. P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
9. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976.
10. «Mi accingo a girare un film estremamente sgradevole (De Sade e la Repubblica Sociale mescolati insieme) che certamente la sera mi lascerà sfinito e magari nauseato di lavoro; e lo girerò, oltre tutto, nel cuore dell'Italia, tra Salò e Marzabotto; né sere né giorni di festa saranno per me liberi e beatamente vuoti». *Leonardo Sciascia, Todo modo*, «Tempo», 24 gennaio 1975; poi in P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarcossi, Einaudi, Torino, 1979, p. 456.
11. «*Salò e le 120 giornate di Sodoma* è il mio film più crudele. Ci sono molti eccessi. Eccessi di crudeltà. Ma appunto per questo io accentuo il mio distacco. Non ho mai girato un film in questo modo. Neppure *Teorema*, con il quale pure presenta qualche rassomiglianza. È un film girato con la mano sinistra. Girato con la mano sinistra non significa trascuratezza. Significa solo che questo film è girato con una mano diversa dalla mano destra. La mano destra è quella della tradizione, di determinati valori culturali. Il mio nuovo film è diverso. È un film di fatti, di attenzione ai fatti, senza risvolti psicologici». (*Pasolini*, intervista a cura di Oreste Del Buono, «L'Europeo», 17 aprile 1975).
12. P.P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, introduzione a *Poesie*, Garzanti, Milano, 1970, p. 7.
13. Cfr. Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989.
14. «In mezzo alla piazza c'era un morto in una pozza di sangue agghiacciato. Nel paese deserto come un mare quattro tedeschi mi hanno preso e gridando rabbiosi mi hanno condotto su un camion fermo nell'ombra. Dopo tre giorni mi hanno impiccato al gelso dell'osteria». *El Testament Coran, La meglio gioventù. Parte seconda*, in *La nuova gioventù*, cit., p. 119.
15. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 73.
16. *Ho paura di morire di una morte violenta*, intervista a P.P. Pasolini di Pierluigi Ronchetti, «Tempo», 21 novembre 1975.
17. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., pp. 75-76.
18. Umberto Paolo Quintavalle, *Giornate di Sodoma*, SugarCo, Milano, 1996.
19. Per un inventario più preciso di tali effetti sul piano cinematografico, si veda Joubert-Laurencin in *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, cit., pp. 283-284.
20. P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992.
21. P.P. Pasolini, *Calderón*, Garzanti, Milano, 1973.
22. P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit. Il tema ritorna costantemente nel romanzo autobiografico postumo di Pasolini in diverse formulazioni: «[...] Non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma» (p. 19). «[...] La mia decisione: che è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma [...] "qualcosa di scritto"» (p. 155). «Io non sto scrivendo una storia reale, ma sto facendo una forma» (p. 452). Si veda anche la lettera a Moravia di pp. 544-545.
23. Bibliografia essenziale: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris, 1971 (trad. it. Einaudi, Torino, 1977); Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris, 1967 (trad. it. Dedalo libri, Bari, 1974); Simone De Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Gallimard, Paris, 1972; Pierre Klossowski, *Sade mon prochain. Le Philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1967 (trad. it. *Sade prossimo mio*, preceduto da *Il filosofo scellerato*, SugarCo, Milano, 1970); Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
24. In *Guido Almansi, L'estetica dell'osceno* («Tempo», 8 marzo 1974, poi in *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 274), P.P. Pasolini scrive: «[Sade] ha preso lo schema del *Decameròn*, l'ha reso infinitamente più rozzo, disadorno, meccanico, numerico: e, in questo schema, ha inserito seicento racconti – che son del resto poco più che informazioni – raccontati da quattro narratrici, con funzioni diversificanti ben calcolate. Non è detto che De Sade non abbia tenu-

to anche conto della *Divina Commedia*: della sua "forma" piramidale, costruita con brevi blocchi narrativi (di puro tufo, peperino o marmo in Dante, di cartapesta in De Sade)».

25. Sul manierismo di Pasolini si veda *Pier Paolo Pasolini poète*, a cura di F. Darbousset, cit.

26. R. Barthes, *Sade Pasolini*, cit.

27. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 151.

28. Sul lavoro di "riduzione" esercitato da Pasolini sui diversi testi da lui adottati nei film della *Trilogia della vita*, si veda Lino Micciché, *La morte e la Storia*, «Cinemasessanta», 121, maggio-giugno 1978 e *Qual è colui che suo dannaggio sogna*, in *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia, 1999.

29. R. Barthes, *Impossibilia*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 139-141 (pp. 123-125 dell'ed. it.).

30. R. Barthes, *Sade Pasolini*, cit.

31. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit.

32. *Ibid.*

33. Si veda: H. Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 267.

34. Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino, 1995.

35. L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 191-217.

36. *Pasolini: L'Italia una fossa di serpenti*, intervista a cura di Gian Luigi Rondi, «Il Tempo», 24 agosto 1975.

37. Si veda: Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 305 (ed. or., Mosca, 1975).

38. P.P. Pasolini, *Calderón* in *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 213.

39. Si veda: P.P. Pasolini, *Calderón*, cit., II stasimo, p. 35 e Michel Foucault, *Le damigelle d'onore*, in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, 1967 (ed. or.: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966).

40. P.P. Pasolini, *Appunti e frammenti per il IV canto* in *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1975, p. 38.

41. P. Klossowski, *Sade mon prochain*, cit., e in particolare il capitolo *Distruzione e purezza*, pp. 139-143 (pp. 141-145 dell'ed. it.).

42. P.P. Pasolini, *La recessione, Seconda forma de «La meglio gioventù» (1974)*, in *La nuova gioventù*, cit., p. 244.

43. Intervista a cura di Jean-Michel Gardair, «Le Monde», 26 febbraio 1971.

44. P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia* in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1977 (I ed. 1972), p. 172.

45. P.P. Pasolini, *Calderón*, cit., II episodio, p. 28.

46. P.P. Pasolini, *Schermi*, «Playboy», febbraio 1974.

47. *Pasolini: L'Italia una fossa di serpenti*, intervista a cura di G.L. Rondi, cit.

48. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1958; trad. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

49. Clément Rosset, *L'objet singulier*, Éditions de Minuit, Nouvelle édition augmentée, 1979, p. 25.

50. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977.

51. Dante Alighieri, *Inferno*, Canto XXV, vv. 77-78.

52. Si veda l'analisi di H. Joubert-Laurencin, in *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 282: «Quello che scompare nell'adattamento pasoliniano, è il trono sui gradini [...], «una poltrona rialzata di quattro piedi» dice Sade. Nel film questa posizione elevata è manifestamente spostata nella sequenza finale, con la base che rialza la sedia Mackintosh dei voyeur. Così il trono moderno non è più il luogo da cui scaturisce la Parola lussuriosa sacralizzata, che veicola una cultura linguistica che ha lo scopo di depravare la popolazione e, a più breve scadenza, di trasformarsi in azione erotica (in praxis, dice Roland Barthes), ma al contrario, un dispositivo in cui lo sguardo è investito da un film muto, ovverosia da un film di pura azione, atto a infiammare i sensi».

53. U.P. Quintavalle, *Giornate di Sodoma*, cit.

54. Leonardo Sciascia, *Dio dietro Sade*, «Rinascita», 49, 12 dicembre 1975.

55. P.P. Pasolini, *Iconografia ingiallita (per un «Poema fotografico»)*, in *La Divina Mimesis*, cit., pp. 76-77.

56. U.P. Quintavalle, *Giornate di Sodoma*, cit.

57. R. Barthes, *Sade Pasolini*, cit.

58. L. Micciché, *Qual è colui che suo dannaggio sogna*, in *Pasolini nella città del cinema*, p. 202.

59. Passaggio particolarmente scioccante agli occhi del laico Leonardo Sciascia, atterrito nel veder rinascere le «vecchie tentazioni metafisiche» in un «cerimoniale liturgico da cui scaturiva all'improvviso, come una spiegazione e una contraddizione tragiche del film, l'invocazione di una delle vittime a Dio, Dio che ci ha abbandonati» (*Dio dietro Sade*, cit.).

60. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit.

Salò o le 120 giornate di Sodoma

Regia: Pier Paolo Pasolini; *aiuto regista*: Umberto Angelucci; *assistente alla regia*: Fiorella Infascelli; *sceneggiatura*: P.P. Pasolini; *collaborazione alla sceneggiatura*: Sergio Citti; *bibliografia essenziale*: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil; Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, in Italia Dedalo Libri; Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Éditions Gallimard; Pierre Klossowski, *Sade mon prochain. Le Philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, in Italia SugarCo; Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Éditions du Seuil. Alcuni brani dei testi di Roland Barthes e Pierre Klossowski sono citati nel film; *direttore della fotografia* (35 mm, col., 1:1.85): Tonino Delli Colli; *operatori alla macchina*: Carlo Tafani, Emilio Bestetti; *aiuto operatore*: Sandro Battaglia; *assistente operatore*: Giancarlo Granatelli; *fonici*: Domenico Pasquadibisceglie, Giorgio Loviscek; *microfonista*: Giuseppina Sagliano; *scenografia*: Dante Ferretti; *arredatore*: Osvaldo Desideri; *arredamento e tappezzeria*: ditta D'Angelo; *cristalleria*: ditta D.O.M.; *porcellane*: ditta Richard-Ginori; *costumi* (eseguiti dalla sartoria Farani): Danilo Donati; *aiuto costumista*: Vanni Castellani; *calzature*: ditta Pompei; *truccatore*: Alfredo Tiberi; *parrucchiera*: Giuseppina Bovino; *parrucche ed effetti speciali trucco*: ditta Carboni-Rocchetti; *montaggio*: Nino Baragli; *assistente al montaggio*: Ugo De Rossi; *aiuto al montaggio*: Alfredo Menchini; *fotografo di scena*: Deborah Beer; *segretaria di edizione*: Beatrice Banfi; *edizione*: Enzo Ocone; *consulenza musicale*: Ennio Morricone; *esecuzione al pianoforte*: Arnaldo Graziosi; *edizioni musicali*: Eureka; *canzoni*: *Son tanto triste* di Francesco Ansaldo e Alfredo Baracchi; *Tu amore* di Ansaldo e Baracchi; *Tu sei la musica* di Ansaldo e Baracchi; *Fiori d'arancio* di Giovanni D'Anzi, Michele Galdieri; *Maestro improvvisa* di D'Anzi e Galdieri; *Dormi bambina* di Corrado Pintaldi, Enzo Bonfanti; *Valzer di mezzanotte* di Frank Amodio, Michele Cittadino; *Quel motivetto che mi piace tanto* di Donato Casolaro, M. Galdieri; *Settembre ti dirà* di Antonio Moretti; *Torna piccina mia* di Cesare Bixio, Andrea Bixio; *Canzone del Platano* di Giuseppe Barzizza, Riccardo Morbelli; *Stelutis alpinis* di Enrico Zardini; *musiche*: Fryderyk Chopin, *Preludio in mi min.*, op. 28 n. 4, op. 34 n. 2; Carl Orff, *Carmina Burana*; *missaggio*: Fausto Ancillai; *effetti e rumori*: Luciano Anzellotti; *sincronizzazione*: International Recording.
pInterpreti: *signori*: Paolo Bonacelli (*il Duca: Blangis*), Giorgio Cataldi (*il Monsignore*, doppiato da Giorgio Caproni), Umberto Paolo Quintavalle (*Sua Eccellenza il Presidente della corte d'appello: Curval*), Aldo Valletti (*il Presidente Durcet*, doppiato da Marco Bellocchio); *narratrici*: Caterina Boratto (*signora Castelli*), Elsa de' Giorgi (*signora Maggi*), Hélène Surgère (*signora Vaccari*, doppiata da Laura Betti), Sonia Saviange (*la virtuosa*); *vittime* (*maschi*): Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando, Claudio Cicchetti, Franco Merli, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare Di Jenno; *vittime* (*femmine*): Giuliana Melis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis; *figlie*: Tatiana Mogilansky, Susanna Radaelli, Giuliana Orlandi, Liana Acquaviva; *militi*: Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galletti, Efisio Etzi; *collaborazionisti*: Claudio Troccoli, Fabrizio Menichini, Maurizio Valaguzza, Ezio Manni; *ruffiane e serve*: Paola Pieracci, Carla Terlizzi, Anna Maria Dossena, Anna Recchimuzzi, Ines Pellegrini.
Produzione: Alberto Grimaldi per PEA (Roma)/ Les Productions Artistes Associés (Paris); *organizzatore generale*: Alberto De Stefanis; *direttore di produzione*: Antonio Girasante; *ispettori di produzione*: Alessandro Mattei, Renzo David, Angelo Zemella; *aiuto segretario di produzione*: Vittorio Cudia; *amministratori*: Maurizio Forti, Piero Innocenti; *origine*: Italia, 1975; *distribuzione*: United Artists Europa; *ufficio stampa*: Nico Naldini; *nulla osta*: n. 67445 del 23-12-1975 (v.m. 18); *durata*: 116'.
Pellicola: Kodak Eastmancolor; *macchine da presa*: Arriflex; *sviluppo e stampa*: Technicolor.
Riprese: 3 marzo-9 maggio 1975; *teatri di posa*: Cinecittà; *esterni*: Salò, Mantova, Gardelletta (frazione di Vado); *interni villa dei "Signori"*: Mantova (Villimpenta), Villa Arrigoni (Ponte Merlano); *facciata*: Bologna (Villa Aldini).
Prima proiezione pubblica: I Festival di Parigi, 22 novembre 1975.

Il sì di Lisbeth
La donna e l'istante nel cinema di Dreyer

Paolo Spaziani

La Poésie ne rhytmera plus l'action; elle s era en avant *[...]. Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, [...] elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.*
Arthur Rimbaud, *Lettres dites du voyant*

Jean Racine: pretesto o antecedente?

Racine, ovvero la dialettica tra rigidità formale e ampiezza di sentimenti, anzi il rapporto inversamente proporzionale tra questi, ricordato più volte da Jean-Marie Straub.

Non è che Dreyer, maldestramente, voglia conferire prestigio al cinema con esempi sublimi tratti dalle arti del passato. Dreyer non cita, si disinteressa del testo che non sia il parlato cinematografico. Non fa del barocco con il barocco come Michèle Bernstein rimproverava al Resnais di *L'année dernière à Marienbad*, decomponendolo a necrologio[1]. Solo qualche frammento di viluppi e stratificazioni, indizi. Se Gertrud riceve in dono un saggio su Racine, nell'ultima sequenza del film omonimo, è forse a rinforzo di un'ennesima chiarificazione di tema? È solo per dirci che Gertrud è una Fedra, una Berenice, un'Andromaca? E se fosse la segnalazione di un'ascendenza di metodo, da tenere in ben altro conto, in "sede" critica? Esiste, in realtà, un'intervista[2] degli anni '60, a *Gertrud* compiuto, in cui Dreyer confessa di voler filmare una *Medea* con la particolare magia delle tragedie raciniane. È difficile pensare che si tratti di una concessione al peculiare nazionalismo dell'intervistatore da parte dell'eterno transfuga, desideroso di essere accolto.

Al di là della tematica di donne stritolate dalla *Realpolitik* di corte, occorrerebbe cercare di capire dove Dreyer intraveda una "magia" affine alla propria nelle opere del lontanissimo port-royalista Jean Racine. Ecco una definizione del Vossler:

> La lingua poetica di Racine [...] raggiunge la sua solenne sublimità rinunciando in sostanza a ciò che è materiale, crudo e vistoso. *La rinuncia alla felicità dei sensi* è la stella polare sia della sua poesia sia della sua lingua: una casta, impareggiabile riservatezza, laica e insieme ultraterrena, una contenuta spiritualità che è gretta e monotona per il gusto barbaro ma nobile per quello colto[3].

In contrapposizione alla violenza bachiana del più anziano rivale Pierre Corneille (che diventerà invece l'antecedente-riferimento nel passato degli eredi dreyeriani Danièle Huillet e Jean-Marie Straub), sempre il Vossler scrive:

> In questo estenuante volo ad alta quota [delle immagini di Corneille] la lingua di Racine ha portato un senso di pace sospesa, avvicinandole in un dolce vago ondeggiare fino in prossimità della terra[4].

Ovviamente l'apologia formalista del Vossler sottace che questo stilizzare il prosastico fino a un sublime di vaga precisione, queste rinunce pulsionali che tendono indefinitamente a una esemplarità sono anche il riflesso di impossibilità storiche, introiettate e svolte a nobile consolazione. Ma esiste anche un momento liberatorio che non è soltanto il nirvanico «senso di pace sospesa», tipico anche della maggior parte delle opere di Dreyer. La felicità dei sensi è da sempre rescissa da una sua possibile attuazione: questa è la regola immanente del cinema di Dreyer; la pace è questa morte in vita il cui corollario è appunto una sospensione, una sorta di oblio ipnotico che è assenza di sofferenza. Dreyer tende a questo "stile Racine" fino al flaubertismo (secondo Drouzy)[5] delle abolizioni prospettiche di *Gertrud*, rastremando l'espressività dei suoi attori, e giungendo fin quasi all'abolizione degli accadimenti, alla mancanza pressoché assoluta di trama. Una lettura di Racine che vira al kabuki. E difatti Hiroshi Komatsu ravviserà sintomi di una mente antioccidentale nella spoliazione della forma, a tutto vantaggio dell'emozione, di *La passion de Jeanne d'Arc*. «I primi piani scorrevoli» di questo film scatenano una scepsi onirica sull'effettualità semantica del linguaggio, anzi ne interrompono ogni referenza, mentre ne cancellano accuratamente ogni simbolismo. Si ritorna a una strana immediatezza fisica con il supporto che è quello del vortice, lo srotolarsi veloce del rotolo (la pittura *sensui*, dirà ancora Komatsu)[6].

In uno strano colloquio tra Martin Heidegger e il suo traduttore giapponese (incluso in *Unterwegs zur Sprache*), quest'ultimo ravvisa in *Rashōmon* di Kurosawa un peculiare esempio dell'oggettivazione (ovvero quella che i nemici francofortesi chiamerebbero reificazione) del reale mediante la tecnica europeo-occidentale. Il traduttore smorza l'ammirazione di Heidegger per il film, mostrandogli come Kurosawa non riesca a realizzare quello che è il dettato fondamentale di *Rashōmon* (ovverosia una visione sovvertita, acentrica) perché, formalmente, «troppo realistico». La co-

scienza dell'assenza di un punto di vista predeterminato si rivelerebbe, esteticamente, solo un'intenzione. Ma qualcosa permane, qualcosa di quei tratti che Heidegger chiama «composti ed essenziali».

Il traduttore:

> Sono i meno appariscenti, [...] forse difficilmente avvertibili all'occhio europeo. Penso a una mano posata, nella quale si fa presente, come tutta addensandovisi, la realtà di uno sfiorare che rimane infinitamente lontano da ogni toccare, e che nemmeno più si può dire un gesto nel senso della parola così come viene da Loro [Heidegger e gli europei] usata. Quella mano è percorsa da una voce che chiama da lontano e rimanda lontano: è dal regno della quiete che viene il suo porgersi[7].

Questo vanire del gesto e del visibile, che diverrà la divisa dell'ultimo Dreyer, è la costante estetica di tutta la sua opera. Meno si vede, più è possibile intravedere. In realtà questa «stella polare» dell'infelicità sensuale stravede, gioca strane estasi, è il segno stesso di un'ambiguità che promette reversibilità del senso. Potrebbe davvero finire per dirci il contrario esatto di quello che sembra designare con chiarezza.

Le tragedie sono già accadute nel cuore o sono *hors-scène*: sono i riferimenti pittorici, gli smembramenti atteonici delle tappezzerie in Dreyer, la morte raccontata di Hyppolite nella *Phèdre* di Racine. Anche i laceramenti del desiderio sembrano esclusi da questa sospensione che è l'unica vera pace e l'unica vera infelicità. Il filisteo potrà facilmente scambiare questa fissità per nobiltà, l'incolore per solennità, mentre sono manifestazioni di dieta cromatica, di sollievo da contatti troppo forti, di organismi troppo delicati.

Leo Spitzer parla di una smorzatura classica (*klassische Dämpfung*[8]) di Racine che si esprimerebbe per mezzo di alcuni sintomi di spossessamento corporeo osservati attraverso la lente delle minime inflessioni linguistiche. Esempi statisticamente riscontrabili ne sarebbero la spersonalizzazione mediante l'articolo indeterminativo e l'uso del «dimostrativo distanziatore». Si smette (se si è mai cominciato) di riferirsi a sé; tutto quello che si è, sentimenti e identità, viene scacciato lontanissimo, fino a farsi parabola, dimostrazione. Il *ce* di Racine serve insomma a dire che le mie mani sono, in realtà, queste mani, copia indefinita ed esemplare di una serie pietosa, ma per questo sottilmente sublime, di mani infelici, appartenenti a una persona infelice che preferisco però non incarnare, per riserbi complessi. Ci si offre insomma come sdoppiati, come moltiplicati in un universo di rappresentazione infinita. In questi "nascondimenti" Spitzer vede rivendicazioni ancora più terribili dell'*io*, ai confini del rilievo storico-distimico; pugnalate ancora più perfide all'*altro*, anch'esso spersonalizzato nel gorgo della disparizione dell'enunciatore; indipendenza ancora più assoluta dei moti interiori che l'invisibilità rende strapotenti e, infine, sensibili. Terribilmente sensibili. A proposito di *Andromaque* egli scrive:

> D'altra parte, padroneggiando l'espressione verbale, il sentimento represso rende dinamici questi articoli *un* e *des*, fondamentalmente così freddi, e malgrado ogni modesta riservatezza vi si può cogliere un certo tono retorico-declamatorio d'insistente appello ai propri diritti. Il sentimento messo a tacere si vendica dinamizzando l'espressione verbale, resistendo alla pressione della parola che grava sul sentimento. Abbiamo quindi una smorzatura carica di tensioni[9].

La "particolare magia" delle tragedie di Racine risiede dunque in questo gioco di opposti, dove la norma è rovesciata e l'accostamento per posizione (θέσει) rende molteplice e inverificabile, in senso universale, qualsiasi elemento. La smorzatura serve sotterraneamente la tensione.

È stato spesso rilevato come la recitazione degli attori nel cinema di Dreyer tenda alla statuaria, come il raccordo li privi di comunicazione, come i loro occhi sarebbero introflessi o aperti a una sorta di invisibile. Al di là di certi eccessi, possiamo dire che il loro *play* è il classico "niente ma bene" della massima aurea hitchcockiana; fingono un naturalismo depurato, che scorre ormai come un ricordo, a bassa gradazione, nelle loro vene. Gli attori di *Vampyr* allora? Ma certo, "smorzano", deformano in tenerezza inquietante alcuni manierismi del muto. Di raffreddamento in raffreddamento, quale che sia il *medium* impiegato, visto che il cinema non ha dei Corneille alle spalle. Ha quello che ha, cioè o una certa gesticolazione figlia del muto, oppure un certo grado di realismo volgare. Ha un certo misticismo, una certa pornografia da grandi folle. Dreyer smorza, non cerca altro che sospensioni dove gli altri ricercano acmi drammatici. Ricerca anche la sospensione ritmata, fedele a quell'osservazione di Poe secondo cui c'è nel *maelström* un punto di quiete assoluta: *La passion de Jeanne d'Arc* sarebbe questo *maelström* smorzato, una sorta di parodia (in senso barocco) di Ejzenštejn, lo *shock* volumetrico al servizio del languore e non dell'analogia accelerante.

La spersonalizzazione dell'attore dreyeriano scivola nell'ipnosi; la rinuncia e la perdita di personalità precipitano nello smarrimento progressivo delle responsabilità, in una sordina in cui tutto, virtualmente, può accadere. Ma se il tutto, considerato come il tutto dell'infelicità e della sventura, della morte-in-vita, è già accaduto – come evidenziato poc'anzi –, qual è l'altro tutto che potrebbe ancora accadere? La gioia? La felicità sensuale?

E qui il cinema può, *coram populo* (come si chiama un *mystère* strindberghiano[10] che condivide la tesi suggestiva e centrale di *Blade af Satans Bog*, ovverosia che Dio sia il male e Lucifero il compassionevole compagno di strada degli uomini), giocare armi esplorative sue proprie nella maniera più sovversiva possibile, passando da un rovesciamento a un altro. Ci si può chiedere allora se la smorzatura classica di Dreyer non sia la stranissima incubazione in cui un certo romanticismo possa ricomparire, anche se completamente fuori da ipotesi sentimentali, come incri-

natura dialettica con il rappresentato, come luogo di crisi cinematografica che non ci si può illudere di sanare.

La smemoratezza marmorea del suo attore favorirebbe non l'epica del discorso, come sarebbe prevedibile, ma una sua funambolica sparizione; a furia di smorzare, per deliquio, sarebbero i sensi stessi a tornare, a essere il testo nascosto, quello a cui non si cessa di alludere. L'attesa diverrebbe presenza, flagranza scandalosa. «La poesia non ritmerà più l'azione, sarà *en avant*», come diceva Rimbaud.

Adorno lamentava che permanesse un interdetto sul sostanziale contenuto erotico dell'universo di Franz Kafka. Recentemente qualcuno ha suggerito che la biancheria femminile sui punti sospensivi di *Das Schloss* (*Il castello*) ne fosse il segreto ultimo o chiave cifrata, in senso nient'affatto derisorio, semmai umoristico. Ma qual è il rapporto reale tra umorismo ed erotismo? E se fosse la morte stessa a garantirlo? Per sollevare questo interdetto su Dreyer bisogna comunque spingersi un passo oltre.

Oltre la ragione strumentale: inconcepibile smemoratezza nell'istante

Dreyer ricerca un'emancipazione teleologica tramite qualcosa che si potrebbe chiamare un amore vivente. Ma ciò che vive deve pagare un pegno alla vita sociale, ovverosia a una forma tremenda di teleologia. L'amore vivente completamente dimentico di sé sarà allora quello che vive in prossimità della morte, quando leggi incontrollabili svincolano dalla terribile miseria della società, che non rispetta il vivente, esponendolo a una serie di anatomie, di classificazioni dove l'imprevedibile e il miracoloso, ovvero il "naturale", vengono espunti. Il cinema di Dreyer sembra essersi costruito su una linea intermedia che schiva sia l'ascensionale ascetico sia la piatta orizzontalità materialista. Un luogo che non è quello della religione, della metafisica tradizionale come oggettivazione del pensiero; che non è neppure quello della scienza, del progresso basato sull'analisi empirica, come oggettivazione dei corpi. Religione e scienza, apparenti nemici, si configurano nella civiltà occidentale come alleati quasi indistinguibili nell'assolvimento di un comune mandato di potere e di morte. La religione è una tecnica e la tecnica è una religione. La superstizione della medicina inventa malattie di cui poi ci si dovrà ammalare, e pretende di negare l'unicità con farmaci universali. L'uguaglianza di tutti davanti alla religione porta a un'immensa casistica del possibile e dell'impossibile, e a una delirante prevedibilità globale. C'è un'assoluta complicità, per Dreyer, tra scienziati e religiosi, tra il professor Sander di *Två Människor* (Due esseri) e il pastore Absalon di *Vredens Dag* (*Dies Irae*). In *Ordet* il triumvirato costituito dal vecchio Morten Borgen con un pastore razionalista e un medico miracolista dell'inconscio dà come risultato il cadavere di Inger.

Gertrud
Nina Pens Rode (*Gertrud*) e Baard Owe (*il compositorre Erland Jansson*) nel parco

La liberazione dalla natura sembra essersi conclusa con la sua riaffermazione assoluta. L'orda primordiale è divenuta guerra nucleare. Il principio del padre regola freddamente quel lavoro che divide l'uomo dalla donna. Il lavoro è la guerra dell'orda ormai civile, gelidamente assassina, dove l'utile e il necessario, per i quali si finge la lotta, continuano a reincarnarsi, indefinitamente.

La progressiva animalizzazione dell'essere parlante procede *a contrariis* dal suo volersi emancipare dalla natura, come un disperato conato verso una perfezione impossibile, che degenera nella perfetta disponibilità della cavia.

Idiozia della storia che si presterebbe a un sospetto addirittura gnostico. E Dreyer lo ha avuto: *Blade af Satans Bog* (Pagine dal libro di Satana) esprime un dubbio di questo tipo, che è sembrato un lazzo. Ogni dubbio veramente serio prende questa forma; un dubbio è del tutto esente da qualsiasi serietà, la serietà non essendo altro che un'empietà etica di fronte alla gravità ridicola ed estrema, a questo essere *in exitu* di tutto quello che ci circonda, alla monotonia rituale e funerea dei cosiddetti fatti, che Dreyer introietta stilisticamente.

E un rituale è effettivamente solo una sostituzione, come dice Freud, con il solito *humour* smorzato, in margine alle indagini sulla psicologia "religiosa" dell'amico-collega Theodor Reik[11].

L'ipotesi è allora che la morte sempre nuova della quale si occupa Dreyer sia un rituale sostitutivo della gioia innominabile del corpo immerso nella precarietà dell'istante. Dreyer è uno strutturalista del rituale di sostituzione. Gertrud è costretta a introiettare questa evanescenza della vita nella vita, a farsene carico per proiettarsi su un mondo dove l'erotismo è la stessa assenza di limiti.

Erland: *Chi sei tu in realtà?*
Gertrud: *Sento di essere... tante cose.*
Erland: *Quali?*
Gertrud: *Io sono la luce del giorno, che porta la vita alle foglie; sono la nuvola bianca che fugge via e che si perde lontano.*
Erland: *Che altro?*
Gertrud: *Io sono la luna e la volta del cielo.*
Erland: *Che cosa ancora?*
Gertrud: *Io sono le labbra, labbra che cercano le tue labbra amate.*
Erland: *Ormai vivo in un sogno.*
Gertrud: *Infatti è un sogno. La vita non è... che un sogno.*
Erland: *La vita!?*
Gertrud: *Sì, tutta la vita non è niente altro che un susseguirsi di sogni, senza termine, che si legano l'uno all'altro.*
Erland: *E le labbra di cui parlavi?*
Gertrud: *Un sogno.*
Erland: *E le labbra che cercavi?*
Gertrud: *Anch'esse... un sogno.*

Gertrud vive questa evanescenza fino a conoscersi come negazione di sé, giungendo al *Tat twam asi* (nell'*Upanishad*: "tu sei quello") della congiunzione incondizionata con la propria interiorità, la quale è inequivocabilmente erotica: è il Tutto che interviene a soccorso di ogni vita offesa. Il completamente dentro non può che divenire il completamente fuori, non solo compensazione ma quasi passo propedeutico a che il fuori sognante della coscienza realizzi una totale riconciliazione fisica. Il pensiero di sé che si scopre sogno è il perpetuo sintomo erotico dell'istante corporeo. Gertrud si situa in questo istante che sa non potere essere condiviso. I suoi uomini sono troppo impegnati a rendere *perfecta* (cioè condotta al suo termine) una vita che sarà vissuta sempre nell'istante precedente (come magazzino edificante dell'interiorità) e nell'istante susseguente (come riduzione dell'interiorità a ideologia dell'esteriorità): sforzi retrospettivi e prospettici suscettibili di religioni, di utopie, insomma. Mai dell'amore al presente assoluto. Sforzi che sono espressioni di società conchiuse nel vecchio sacrificio umano dove ogni immediatezza è già ideologia e condizionamento di corpo e psiche.

In esilio negli Stati Uniti, probabilmente sottoposto impietosamente alle liturgie cinematografiche che si intravedono come sfondo ai *Minima Moralia*, Adorno scriveva degli «he-men», presunti idoli femminili che bevevano solitari whisky:

> Accende l'illuminazione indiretta e si mesce un *whisky and soda*: il sibilo accuratamente registrato dell'acqua minerale dice ciò che la bocca arrogante tace: che egli disprezza tutto ciò che non sa di fumo, cuoio e crema da barba, e in particolare le donne, e che le donne gli corrono dietro proprio per questo. L'ideale dei rapporti umani è per lui il club, la sede di un rispetto fondato su una riguardosa mancanza di riguardi. Le gioie di questi uomini, o piuttosto dei loro modelli, per-

Gertrud
Il dialogo tra Gertrud ed Erland (cfr. p. 32)

> ché gli uomini sono ancor sempre migliori della loro cultura, hanno tutte un elemento di violenza latente. In apparenza, essa minaccia gli altri, di cui l'uomo stravaccato in poltrona non ha più bisogno da tempo; ma, in realtà, si tratta di violenza commessa in passato contro se stessi. Se ogni piacere abolisce un malcontento precedente, qui il malcontento, come orgoglio di sopportarlo, è elevato tale e quale a piacere: a differenza che nel vino, in ogni bicchiere di *whisky*, in ogni boccata di fumo, si sente la ripugnanza che l'organismo ha dovuto superare per abbordare stimoli così forti, e solo questo è registrato come piacere. Questi *he-men* sarebbero dunque, per intima costituzione, e come appaiono per lo più nella trama dei film, masochisti. La menzogna si annida nel loro sadismo, e solo come mentitori essi diventano veramente sadici, agenti della repressione. Ma la menzogna consiste in questo, che un'omosessualità rimossa si presenta come la sola forma approvata di eterosessualità[12].

Il sostanziale omoerotismo di una società che realizza allo stato puro quello che Adorno chiama «principio di dominio virile», ovverosia un principio di sopraffazione globale guidato dal masochismo di sacrificio o di appartenenza che fa sì che «il soggetto, mentre va in rovina, nega tutto ciò che non è del suo stampo»[13].

«La donna non esiste», condensava Jacques Lacan in *Encore*[14], come logica conseguenza dell'ininterrotto discorso che il *Maître*, istanza interrogante, tiene su di sé. Qualsiasi sapere, anche quello oppositivo, è pur sempre discorso del *Maître*.

Siamo davanti a un pensiero che è sempre voce rammemorante, voce subliminale di comando, identificazione con un *cogito*, elaborazione di rovine, e non mai pensiero come consapevolezza profonda del pensatore, pensiero pensato fino alla propria elisione, follia creativa, pensiero come respirazione profonda, pensato a vuoti, a risucchi, non-pensiero, semplice

LA RESURREZIONE DI INGER
Birgitte Federspiel (*Inger*) ed Emil Hans Christensen (*Mikkel*) in *Ordet*

coscienza di unicità. Si tratta di un pensiero schiavizzante che, se non scoprisse, elidendosi, per sfrenatezza, l'unicità (qui e ora) del pensatore, sarebbe facile smascherare come gioco linguistico o arte incantatoria: *Ordet.*

Il discorso isterico di Gertrud, il suo movimento stilistico che accede all'erotizzazione della psiche con pegno dell'individualità, la sua indefinita smorzatura, sono la soglia di un vero erotismo. La dialettica di questo erotismo passa tra una tecnica sovvertita e alcuni miracoli.

Tecnica sovvertita è anche questa smorzatura classica spitzeriana-raciniana che incombe sugli attori, che non serve l'esemplarità della vicenda, non garantisce più antiche leggi di rappresentazione, non è statuaria epica. Questo classicismo sovvertito non adempie alla pacatezza crudele e discorsiva vossleriana. Certo c'è tutto questo come un gravame di prestigio se non fosse che il *Verfremdungs-Effekt* degli attori perde didatticismo passo dopo passo: il passo perduto "balinese" (nel senso artaudiano) di Mikkel e Johannes in *Ordet*, che attraversano la sala in penombra prima dello svenimento di quest'ultimo di fronte al *rigor mortis* di Inger. Insomma questo classicismo serve un incantesimo scenico, e uno smarrimento sensoriale.

In questo senso, anche *Vampyr* è un film sulla felicità che emancipa dal possibile, quasi un anestetico, come le nebbie solari nella radura del finale. *Vampyr* è un immenso campionario di gesti, geroglifici senza chiave che non sperimentano niente, non sono espressivi o espressionistici. Semplicemente il Barone de Gunzburg, che interpreta la parte di David Gray, apre le porte con una delicatezza non forzata, è suadente verso gli oggetti, attira a sé lettere e libri sui vampiri come non sono soliti fare gli «he-men» di Adorno; è, letteralmente, sempre sul punto di aprire qualcosa. Compie azioni concrete e assolutamente prive di funzionalità cono-

sciuta. Il film è una sorta di radiografia fluida di queste azioni. Il cerimoniale c'è ma è improvvisato perché realmente si produca l'imprevisto. La smorzatura diviene un principio analogico. Per analogia, compiere gesti non violenti e afunzionali, non interpretativi (la funzione e l'interpretazione dreyerianamente viste come tautologia della violenza), significa aprire al miracolo, ossia a quello stato puntuale e completamente gratuito, totalmente fuori da ogni logica di necessità e sapere. Ma siamo lontani anche da un simbolismo di ritorno, da un reale spasimo verso il mistero: il vampirismo è piuttosto il modo di questa innaturalità, dove l'attore può situare in astratto tutto quello che è possibile fare, una volta che ci si sia sganciati da qualsiasi sistema di corrispondenza segno/significato. Pervenire là dove non v'è più modo? L'evocazione deve essere ostensibile in queste strane permutazioni gestuali, non è mai allusione a un oltre. Altrimenti *Vampyr* sarebbe un film di Murnau o di Wiene. Piuttosto, come dice il Mallarmé dei *Ballets*:

> *rien n'a lieu*, sauf la perfection des exécutants, qui vaille un istant d'arrière-exercise du regard, *rien* [...]. Fastidieux de mettre le doigt sur l'*inanité quelconque* issue d'un gracieux motif premier[15].

È l'assassinio del padre, in quanto "oltre" che trascenderebbe il senso formale del testo; è la vittoria di una *ratio* femminile che non ammette corollari al suo stesso svolgersi, perfezione senza accadimenti e senza raggiungimenti.

Questo rigore che accorre in aiuto dell'onirico, che dell'onirico fa la sua legge formale, incoerente ma ossessiva, assomiglia molto al movimento di Gertrud verso la vita. Se la vita carnale è negata, viene introiettata l'assenza di vita propria, l'assenza di un proprio potere. E, al termine o all'incrocio di questo rigore, onirico ma pur sempre rigore, c'è una strana assenza di limiti, ci sono delle esplosioni, degli improvvisi ritorni di vita, a fianco di un assoluto allontanamento.

I miracoli delle attrici: Sybille Schmitz, Lisbeth Movin, Wanda Rothgardt, Birgitte Federspiel

Dreyer filma direttamente il piacere delle sue attrici. Un piacere organico, barbarico, che non può essere recitato. Emerge come un maremoto dall'andatura sonnambolica o ipercosciente, da questa smorzatura classica che porta gli attori a utilizzare se stessi come fossero altri.

In *Ordet*, la resurrezione di Birgitte Federspiel (Inger) si rivela attraverso un movimento semicircolare della sua figura. Il circolo diviene il suo volto, la sua bocca che si apre, come in un morso, in un lambire che termina sulla guancia dell'immoto e ignaro Mikkel, di tre quarti, il quale può solo opporre una mancanza di resistenza. La sua violenza erotica è smorzata a stento, ed è tanto irraccontabile quanto (apparentemente) sorprendente in una

donna che poco prima di morire appariva come figura interamente smaterializzata dalla luce, quasi levitante, presaga di continui miracoli che non dovevano essere rivelati. Dopo questo bacio, che è un segreto tra Dreyer e Birgitte, la resuscitata ha un volto madido che, incrociato irregolarmente da emergenze luminose, rende tattile una sensazione di tepore: *Liv... Liv.*

Dreyer non stilizza le sue donne, non le "idealizza", fa piuttosto vedere quanto di numinoso possa avere il loro amore: solo un giusto tremito di fronte a un erotismo vero, qualcosa di analogo, cinematograficamente, al «tremuoto» de *La vita nova.*

Dreyer non filma la donna vampira dell'iconografia classica del cinema (forse perché conosce bene questa tradizione, che i danesi hanno inventato con Asta Nielsen), artatamente derisoria, selezionata per imprimere oculati sobbalzi alla quiete borghese. Al contrario, egli filma tenere donne smarrite che si ritagliano piccoli spazi di profezia in un mondo che le esclude. A parte la bellezza e la soavità che emanano, sono apparenti angeli domestici. Improvvisamente si rivelano con gesti di una ferocia sensuale che, involontariamente, sfidano il cinema.

Non c'è in Dreyer un discorso intorno a oscuri oggetti del desiderio ma l'espressione della solarità del desiderio femminile, "miracolosa", quasi non intenzionale.

In *Två Människor* Marianne ha appena danzato una sorta di flamenco su un ritmo di tango nell'ambito di uno scherzo di coppia davanti al divertito Arne. Poco dopo sono entrambi davanti allo specchio, fingono una comparazione di nuche femminili, e qui Arne è prossimo alla *gaffe*, si salva baciando il collo della moglie che si schermisce, rivolgendo a terra lo sguardo e sorridendo. È una divagazione di gaiezza quasi settecentesca nel dramma, molto recitata, anche all'interno del gioco a due; è della finzione *en abyme.* Tutt'altro succede poco prima che l'inquadratura si chiuda (5" prima del taglio), quando è Wanda Rothgardt a prevalere su Marianne, alzando il volto per un impulso che il compagno di scena, scostato, non può più vedere. E anche stavolta l'apice del sommovimento è la sua bocca che ha una smorfia animale, assolutamente sensuale, di desiderio immediato. Non è importante sapere per chi.

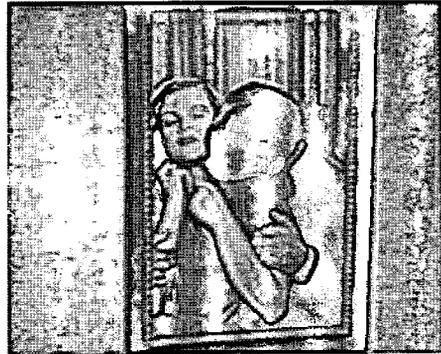
Si parla spesso, con esagerazione, di documentario sull'attore. In realtà, qualsiasi persona si mostri sullo schermo si presta all'autobiografia, qualunque cosa stia facendo. Wanda mostra qualcosa, per una frazione di secondo, che chiunque non può non avvertire come qualcosa non solo di intimo ma di Altro. È questa la trasfigurazione, la parola che queste bocche sanno, la poesia che sarà *en avant,* che lascerà indietro l'azione. L'atto smemorato di sé a tal punto che non c'è più divaricazione tra l'essere e l'agire.

Il bacio di Inger, la timida Wanda che dissolve un sorriso e quasi trova un piacere immediato. C'è tutta un'alleanza che non desidera che questi gesti si compiano. Søren Kierkegaard dice che nessun uomo può

Wanda Rothgardt (*Marianne*) e Georg Rydeberg (*Arne*) in *Två Människor*

vivere esclusivamente per l'amore di una donna, a meno che non sia destinato a folle perdizione. Sigmund Freud sostiene che il disagio della civiltà non sarà mai alleviato, pena il crollo della stessa civiltà. Theodor W. Adorno deride il falso razionalismo di Freud, avendo già deriso *Il Diario del Seduttore* contenuto in *Enter-Eller* più o meno al tempo di *Vampyr* (il suo *Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen* è del 1933).

> La ragione è per lui una semplice sovrastruttura, [...] perché rigetta lo scopo, senza significato e senza ragione, solo in funzione e in vista del quale la ragione potrebbe dimostrarsi razionale: il piacere. Se quest'ultimo è svalutato e incluso tra gli espedienti della conservazione della specie, e risolto così, in qualche modo, in ragione astuta (senza mettere in rilievo il momento che, nel piacere, trascende l'abito della necessità naturale), la *ratio* scade di colpo a razionalizzazione. La verità è affidata alla relatività e agli uomini di potere[16].

E il capoverso seguente (con corsivo nostro) sembra rivolto alle avventure estetiche dell'altro Theodor:

Solo chi riuscisse a definire l'utopia nel cieco piacere fisico, che non ha intenzione e anzi la placa, sarebbe in possesso di un'idea stabile e certa della verità[17].

Adorno, che odiava il cinema quasi quanto Dreyer, viene anticipato dall'utopica scena d'ingresso di una posseduta dreyeriana.

In *Vampyr* vediamo l'attrice Sybille Schmitz, ovvero il personaggio Léone, sospesa su un tronco accanto alla vampira Marguerite Chopin, a simulare un Füssli schiarito, in uno di quei tipici esterni sbiancati del film (o che almeno tali ci appaiono nelle copie attuali), così in contro-tempo cromatico rispetto agli interni convulsi e come gonfi di cose. Nonostante le ellissi del racconto, nonostante la bellezza sussurrata del tedesco ci faccia dimenticare l'aspetto denotativo, riusciamo a capire che è stata vampirizzata. Giace nella stessa angolazione di Inger, morta di parto, ma che resusciterà.

I sorrisi di Léone
Sybille Schmitz (*Léone*) in *Vampyr*

La sorella Gisèle e una suora la vegliano, guardano, attraverso una serie di piani sconcertanti e di varia fattura, la sua mimica espressionistica mentre si dispera e invoca la morte perché è perduta. Sybille reclina il volto, di profilo: un volto quasi da intellettuale esangue, leggermente somigliante a una Delphine Seyrig, con gli occhi chiusi nobilmente incavati dagli zigomi alti. Un volto privo di attrattive grossolane insomma, di dolce e suggestiva mestizia. Nella sua bocca c'è l'impulso di un sorriso, come se sentisse già l'impronta di quello che vuole, e nei sui occhi c'è un "divertimento", ovvero una deviazione che si disinteressa di qualsiasi cosa che non sia la trasformazione dell'io nell'altro e viceversa, in uno slancio ossessivo e gioioso. La follia erotica, insomma.

L'arretrare della sorella Gisèle è un falso controcampo: il movimento di macchina sul suo indietreggiare pieno di sconcerto non mima affatto lo sguardo irriproducibile dell'attrice, della donna Sybille Schmitz. Certo è che questo sguardo a un certo punto va a vuoto, mostra tutta

la rabbia di essere stato interrotto. E Dreyer stacca sull'indignazione beota e di maniera della suora, che spinge Gisèle fuori dalla porta. Il desiderio di Sybille Schmitz, risvegliato e consapevole sino al punto di non esserlo più, rappresenta l'immagine di felicità del film ben più di quella di David Gray e Gisèle che fuggono verso nebbie solari, al limitare della radura.

Jan Kott fa dell'ironia sull'irritazione di Nicola Chiaromonte (dopo una serata dagli Ionesco, puntualizza) per il cinema e l'erotismo della *nouvelle vague*. Cinema ed erotismo della masturbazione, dice Chiaromonte, perché senza *partner*, perché fondato su dettagli anatomici:

> Ma forse le osservazioni di Chiaromonte sono filosoficamente più complesse. In realtà, il partner non esiste, non è altro che una visione erotica emersa alla vita. Come nella masturbazione, egli o essa viene creato dall'ego sessuale di ognuno [...]. La stessa identica cosa avviene nell'erotismo appagato dell'atto sessuale. Nell'oscurità il corpo è diviso in frammenti, in oggetti separati [...]. È il mio tatto a farli esistere per me. Il tatto è un senso limitato. A differenza della vista, non abbraccia l'intera persona. Il tatto inevitabilmente frammenta, decompone. Un corpo di cui si fa esperienza attraverso il tatto non è mai un'entità, è solo una somma di frammenti esistenti, fianco a fianco [...]. Nell'oscurità il corpo ci è dato per frammenti. Uso il termine oscurità in senso metaforico: l'erotismo significa sempre essere gettati nell'oscurità, persino se l'atto avviene alla luce del giorno. Per questa ragione la vista, come il tatto, diventa un senso frammentario nel corso dell'atto[18].

Dreyer ovviamente non filma una tattilità (anche se la rende sensibile), non ne restituisce l'erotismo doppiando la vita, mediante il montaggio, ma trova questo rapporto di tenebra e luce con il corpo in altra maniera. Fotografa piuttosto gli impulsi che percorrono i corpi, contro ogni disgiunzione anatomica. L'impulso è altrettanto spersonalizzante dell'effetto "statua spezzata", ma infinitamente più inafferrabile. Ci sono perlomeno due o tre inquadrature sconcertanti dell'attrice Lisbeth Movin in *Vredens Dag*. In particolare quel carrello, durante la notte di tempesta, quando Lisbeth-Anne finge di andare a letto per beffare Merete, mentre poi torna per incontrare Martin che sta aspettando l'arrivo del padre, Absalon. Come in una scivolata diagonale, Anne Pedersdötter, quasi senza peso, va al suo appuntamento notturno, attraversa il salone e guarda verso Martin, che però è escluso dal campo. Dal suo sguardo emerge una spietata ingiunzione di piacere, diseguale come l'illuminazione della stanza, ma risplendente di luce propria. Jerzy Grotowsky[19] parlerebbe indiscutibimente di "transluminazione" dell'attore, di confessione carnale e anche di preghiera sensuale. Ma sono soltanto gli occhi, la quasi levitazione del corpo, una mobilità, una leggerezza inusuali anche in una donna molto più snella. È un vero e proprio *Notturno* musicale giocato sulle possibilità del corpo umano giunto ai suoi limiti organici per effetto di qualcos'altro che non la mera continuazione della specie.

Dies Irae
I inq.: l'incontro tra Anne (Lisbeth Movin) e Martin (Preben Lerdoff Rye);
II inq.: Anne-Lisbeth ascolta il dialogo tra Martin e Absalon;
III inq.: la confessione di Absalon (Thorkild Roose)
IV inq.: il sì di Lisbeth

Ai suoi movimenti Dreyer, giustamente, contrappunta la triste risalita di Absalon nella tormenta, la sua anabasi familiare dopo la morte del collega Laurentius. Poi Lisbeth-Anne ascolta la "confessione" di Absalon, che nella predetta gita durante la tormenta è stato sfiorato da uno strano gelo e ora ha paura, paura di qualcosa di innominabile. Ha ferito il desiderio di Anne, il suo proprio, ha ferito forse la vita stessa, inconsapevole Sade. Ma il reverendo Absalon non può avere simili compiacimenti. Soffre, ha paura. Triste, sta parlando con il figlio che andrà a letto. Vediamo in controcampo l'attrice, con il volto anormalmente in contraddizione con il resto del corpo, e fantastiche orbite luminescenti da scandinava antica. Una posa animale. Dreyer filma l'animale umano Lisbeth in preda a una gioia senza pari, la gioia che evade i princìpi funzionali riconosciuti. E monta tutto questo su un'attesa quasi assassina: il personaggio Anne non ha ancora realmente ascoltato la confessione del marito, eppure già sa che ciò le consentirà di ucciderlo. Anche in

questo Dreyer è realista (di un realismo sconosciuto ai suoi contemporanei), sa che la luce di un corpo veramente vivo è insopportabile a chi è semi-morto. Oppure si può parlare di stregoneria o risalire alle teorie dell'assassinato Wilhelm Reich.

Grotowsky, com'è noto, aveva fondato tutta la ragnatela degli impulsi fisici minimi di un martire, *Il principe Costante* di Calderón, su un ricordo d'adolescenza del suo attore Ryszard Cièslak, che, in mesi e mesi di mnemotecnica emozionale organica, aveva ricostruito 40 minuti del suo primo incontro amoroso, precarnale: una gioia sensuale che sfiorava la preghiera.

Juan de la Cruz parlava di una forma particolare di letizia fisica sin nell'imo osseo, destinata a toccare certi predestinati ben superiori agli asceti che si macerano[20]. Ora, in *Vredens Dag* è il montaggio visivo-sonoro che ci racconta di come Lisbeth-Anne accenni un sì, con caratteristica smorfia, più volte, alla confessione del marito, quella vera, quella rivolta a lei. Accenni un sì con la contentezza dell'odio. Ma questo sì, che in ossequio al racconto dovrebbe essere solo di odio, lo è veramente? Su quale sensualità è costruito, se è costruito? Qui l'impulso è ancora nella bocca, senza freni: un sì di selvaggia bellezza.

1. Michèle Bernstein, *Sunset Boulevard*, in *Internationale Situationniste 1958-1969*, Fayard, Paris-Turin, 1997, pp. 282-286.
2. Intervista a cura di Maurice Tillier, «Le Figaro Littéraire», 17-24 dicembre 1964.
3. Karl Vossler, *Jean Racine*, citato in Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, Sansoni, Firenze, 1985, p. 97.
4. *Ibid.*
5. Cfr. Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Éd. du Cerf, Paris, 1982; trad. it. *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990.
6. Cfr. Hiroshi Komatsu, *Dreyer e la coscienza estetica come continuum*, in Andrea Martini (a cura di), *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, Marsilio, Venezia, 1987.
7. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Verlag G. Neske, Pfullingen, 1959; trad. it. *In cammino verso il Linguaggio*, Mursia, Milano, 1983, p. 95. Traduzione parzialmente riveduta.
8. L. Spitzer, *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*; trad.it. *La smorzatura clàssica nello stile di Racine*, in *Saggi di critica stilistica*, cit.
9. L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, cit., p. 100.
10. August Strindberg, *Coram populo*, in *Inferno*, Adelphi, Milano, 1972.
11. Sigmund Freud, *Vorrede zu Probleme der Religionpsychologie von Theodor Reik*, «Das Ritual», 1919; poi in *Gesammelte Werke*, Imago Publ. Co., London, 1940.
12. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 42-44.
13. *Ibid.*
14. Jacques Lacan, *Encore*, Seuil, Paris, 1975.
15. Stephane Mallarmé, *Ballets*, in *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1945, p. 305.
16. Th. W. Adorno, *Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1962; trad. it. *Kierkegaard, la costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano, 1983.
17. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, cit., p. 62.
18. Jan Kott, *Aloe*, in *Eros e Thanatos*, SE, Milano, 1992, pp. 23-24.
19. A questo riguardo cfr. la recente raccolta italiana di scritti Jerzy Grotowski, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001.
20. Juan de la Cruz, *Llama d'amor vivo. Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de los Autores Cristianos, Madrid, 1964.

Kamal Al Sheikh o dell'arte della sospensione

Leonardo De Franceschi

È grazie al Torino Film Festival 2001 (il secondo della direzione Stefano Della Casa), e grazie all'avventuroso e scrupoloso lavoro di ricerca condotto da Maria Silvia Bazzoli e Giuseppe Gariazzo[1], che abbiamo potuto scoprire tredici piccoli gioielli di Kamal Al Sheikh, misconosciuto maestro del cinema medio, cui è stata dedicata una personale, all'interno della più vasta retrospettiva mai dedicata in Italia alla cinematografia egiziana: una novantina di titoli di vario formato, dalle prime vedute Lumière agli ultimi fuochi della stagione del cinema di stato (primi anni '70), comprese tutte le (pochissime) opere realizzate da Shadi Abdu Al Salam, tra cui il capolavoro *Al mumia* (La mummia, 1968-69).

Per molti il nome di Kamal Al Sheikh non evoca alcuna associazione di informazioni o immagini. Pochi ormai si ricordano delle sue partecipazioni in concorso ad alcuni dei maggiori festival europei: a Cannes, con *Hayat aw mawt* (Vita o morte, 1954) e *Al laila al akhira* (L'ultima notte, 1963); a Berlino con *Al shaitanu al saghir* (Il piccolo diavolo, 1963), a Mosca con *Sayyidatu al qassr* (La signora del castello, 1958), a Karlovy Vary con *Ardu al ahlam* (La terra dei sogni, 1957) e *Ghurub wa shuruq* (Crepuscolo e aurora, 1970). Ancora meno quelli che sono in grado di valutare il ruolo della figura di Al Sheikh all'interno della cinematografia egiziana, la più vasta del continente africano e del mondo arabo, con i suoi oltre tremila titoli, che rimane un vasto continente inesplorato, con l'eccezione di tre maestri (noti, più che conosciuti sulla base dei testi): Yusuf Shahin[2], Salah Abu Seif, Tawfiq Saleh. Per ritrovare un film di Al Sheikh proiettato in Italia – se si esclude la piccola personale romana curata dall'Accademia d'Egitto (8 titoli, 1992) – bisogna risalire alla vetrina curata da Gian Luigi Rondi per gli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento (1981[3]) o all'ancor più antica selezione presentata alla Mostra di Venezia del 1970[4].

Eppure, con i suoi 39 titoli (34 lungometraggi, di cui 2 in co-regia, e 5 corti) e i suoi quasi cinquant'anni di attività (dal 1938, quando comincia la sua lunga gavetta come assistente al montaggio, al 1987, anno di uscita di quello che rimane per ora il suo ultimo film, *Qahiru al zaman*/Il domato-

re del tempo), Al Sheikh occupa un posto centrale all'interno della cinematografia egiziana.

Gli inizi

Quando Al Sheikh nel 1938, non ancora ventenne (è nato nel 1919 a Hilwan, a due passi dal Cairo) e appena laureato, rompe gli indugi e decide di lanciarsi nella settima arte, seguendo una passione scoperta fin dall'infanzia, la cinematografia egiziana, appena gettate le proprie basi industriali (il primo lungometraggio nazionale è del 1923, il primo film interamente sonoro del 1933), sta già invadendo il mercato arabo e attraversa una fase di forte espansione. Grazie alla propria intraprendenza e alle entrature garantitegli dalla famiglia (il padre è membro autorevole del partito nazionalista Wafd), Al Sheikh è assunto nel più importante fra gli stabilimenti attivi, gli Studi Misr (in arabo, Egitto), inaugurati solo da tre anni con il primo film interpretato dalla stella della canzone Umm Kulthum, *Widad* (1935, di Fritz Kramp). Ansioso di passare alla regia, Al Sheikh viene però dirottato nel settore montaggio, diretto dal futuro regista Niazi Mustafa. Vi rimarrà fino al 1942, quando per effetto della guerra e della crisi economica, gli Studi Misr mettono alla porta numerosi tecnici, e Al Sheikh ha acquisito abbastanza esperienza per esordire come primo montatore a fianco del regista più importante del periodo, Kamal Selim (*Al bu'asa*, 1943, un rifacimento de *I miserabili* di Hugo). Fino al 1952, anno dell'opera prima, monta decine di film: opere al più di onesto artigianato, dirette da mestieranti come il citato Mustafa, Anwar Wajdi, Ahmed Badrakhan, Ahmad Salim, oltre a uno Shahin minore (*Al muhareg al kebir*, 1952). È un cinema di consumo immediato, dominato dai due macrogeneri del melodramma e del musical (riconoscibili, nonostante gli ampi margini di ibridazione), prodotto per lo più dagli "arricchiti di guerra", una nuova classe parassitaria formatasi nel contesto bellico, che genera centinaia di piccole case destinate a esaurire la propria attività dopo uno o due titoli[5].

In questi quindici anni di apprendistato (e frequentazione cinefila), Al Sheikh assimila due lezioni fondamentali che terrà sempre al centro della sua poetica: da un lato, quella del realismo, ripresa da Kamal Selim; dall'altro, quella del cinema classico americano, inteso come macchina spettacolare produttrice di generi e formule narrative mirate al coinvolgimento spettatoriale.

Il nome di Kamal Selim rimane associato soprattutto al primo saggio di cinema realista egiziano, *Al azima* (La volontà, 1939). Opera dai limiti oggi più evidenti (emergenza delle scenografie ricostruite, ideologia venata di consolatorio interclassismo), *La volontà* rappresenta tuttavia il primo tentativo compiuto da un regista egiziano di rivolgersi al pubblico con un

prodotto che non cerca la propria legittimazione nei materiali artistici prelevati da altre arti (teatro, letteratura, danza, canzone) o nella presenza di star, bensì nella composizione di un affresco della società cairota del periodo. Il film fu girato all'interno degli Studi Misr ed è quindi certo che Al Sheikh abbia assistito a tutte le fasi della lavorazione: su quel set, mosse i suoi primi passi come assistente anche Salah Abu Seif, che avrebbe esordito qualche anno prima di Al Sheikh (*Daiman fi qalbi*, 1946), per poi aprire la sua grande stagione realista nel 1951, con *Lak yom ya dhalem* (Verrà il tuo giorno).

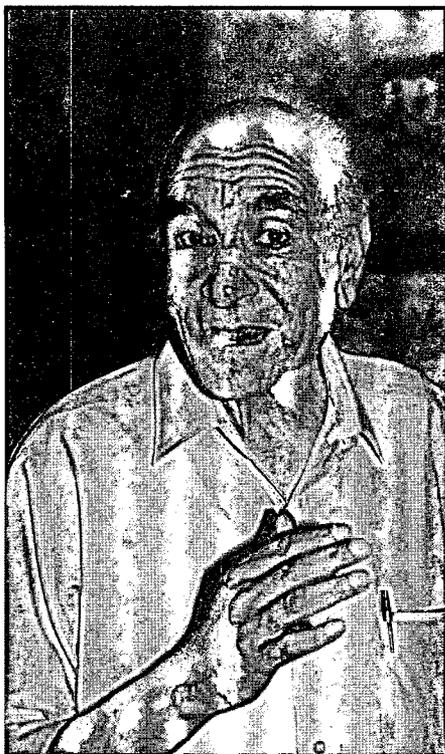
Quanto all'influenza del cinema americano, su un piano generale bisogna considerare il dominio incontrastato che esercitano le compagnie hollywoodiane sul mercato egiziano fin dal consolidarsi della rete di distribuzione (i primi dati attendibili, relativi al periodo 1952-63, parlano di una quota di mercato del 75 per cento)[6]. A partire dagli anni '40, si va diffondendo inoltre il fenomeno degli adattamenti "all'egiziana" di film americani, che coinvolge persino Abu Seif (esordiente nel 1946 con un remake da *Waterloo Bridge* di Melvin LeRoy) e produce uno dei suoi risultati più alti nel mélo fiammeggiante *Imra'atun fi al tariq* (Una donna sulla strada, Izzudin Zul Fiqar, 1958), ispirato a *Duel in the Sun* di Vidor. Lo stesso Yusuf Shahin, che ha passato due anni in California per apprendere la lezione dell'Actor's Studio al Pasadena Playhouse, non tarda a rivelare la propria passione per il cinema americano e i suoi stereotipi, specialmente a partire da *Sira'un fi al wadi* (Lotta nella valle, 1954) in cui lancia con Omar Sharif un nuovo modello di eroe virile. Su un piano specifico, bisogna fare i conti con le predisposizioni dello stesso Al Sheikh, che non ama i generi del cinema egiziano *mainstream* (in questo, confortato dall'esempio di Kamal Selim, che rappresenta una tendenza minoritaria ma alternativa), mentre riconosce di essere cresciuto con le immagini del cinema americano (fin dai De Mille muti) e di ammirare i noir degli anni '40 (in particolare, quelli di Fritz Lang, a partire da *The Woman in the Window*)[7].

Il richiamo a Lang comporta peraltro il recupero di un'altra tradizione importante, quella dell'espressionismo tedesco, ben presente nell'opera prima di Al Sheikh, *Al manzil raqam 13* (La casa n. 13, 1952). Sul piano della fotografia, il riferimento è reso esplicito dall'uso del chiaroscuro fortemente contrastato, dall'insistito utilizzo di effetti luministici (negli interni, sulle pareti bianche sovente si riflette la trama di una tapparella, di una tenda che si agita al vento, di una cornice di finestra) e di dissolvenze combinate con effetti di distorsione dell'immagine. Sul piano della diegesi, il personaggio del dott. Azim – psicoanalista dedito a pratiche ipnotiche – possiede tratti che rinviano al Mabuse langhiano.

Nei lunghi anni di apprendistato, dunque, Al Sheikh viene lentamente mettendo a punto la propria idea di cinema, in opposizione al modello dominante nello studio system egiziano, che non è trainato dalla solidità

Su'ad Husni in *Crepuscolo e aurora*

di sistemi narrativi coerenti e in continua evoluzione né dalla garanzia del marchio di fabbrica degli studi, ma quasi esclusivamente dalle star, che spesso producono e vendono ai distributori i propri film, grazie al richiamo divistico del nome, garantito anche dalla presenza di un nucleo di "collaboratori tecnico-artistici" di fiducia (regista, sceneggiatore, operatore). Al Sheikh guarda invece al cinema americano come sistema integrato che consente di ottimizzare tutte le competenze e le potenzialità in gioco ai fini del prodotto finale, il film appunto, che funziona da volano di una pluralità di soggetti, anzitutto il regista.

Così, mentre gli altri maestri della sua generazione, Abu Seif e Shahin, hanno bisogno di vari film prima di mettere a fuoco e imporre una propria poetica, Al Sheikh esordisce a qualche anno di distanza da loro (sei dopo il primo, due dopo il secondo)[8], a 33 anni, dimostrando però subito una forte esigenza di autonomia artistica e un'altrettanto consapevole scelta di modelli cinematografici. Infatti, Al Sheikh realizza *La casa n. 13* in condizioni di autoproduzione, riuscendo ciononostante – grazie alle conoscenze e alla stima di cui gode come montatore – a riunire una troupe e un cast di primissimo ordine, con le due star più note del periodo, Fatin Hamama e Imad Hamdi. Allo stesso tempo, riesce a mettere a frutto le potenzialità inespresse di tecnici e interpreti in un film che, grazie alla sua straordinaria compattezza narrativo-spettacolare, si impone nel panorama del periodo con la forza di un prototipo di genere, attraverso una personalissima rielaborazione di codici e stilemi del noir.

Dentro la suspense

L'intera filmografia di Al Sheikh può essere letta alla luce di una continua tensione a rielaborare formule di racconto e messinscena finalizzate al transfert spettatoriale. In questo senso, è certo difficile riconoscere una patente di modernità al suo cinema. E tuttavia, in questa incessante ricerca sulle forme della narrazione, che a partire dagli anni '60 si coniuga con l'attenzione crescente all'evoluzione socioculturale del Paese, in questa sperimentazione costante, dobbiamo pur rintracciare il segno di un'avventura estetica moderna, quanto lo sono quelle di Abu Seif, Shahin e Saleh. D'altra parte, la continua spinta a ricontrattare il patto spettatoriale su equilibri più avanzati e complessi produce diversi passaggi a vuoto, all'interno di una filmografia ricca, che si mantiene regolare sul piano quantitativo fino ai primi anni '70: uno-due titoli all'anno, con punte di tre film nel 1957 – *Ardu al salam* (La terra della pace, uno dei primi film sulla questione palestinese), *Ardu al ahlam* (La terra dei sogni, primo film egiziano in cinemascope a colori) e *Tuggiaru al mawt* (I mercanti di morte) – e nel 1959, anno di *Min ajli imra'a* (Per una donna), *Qalbun yahtariq* (Un cuore che brucia) e *Min ajli hubbi* (Per il mio amore, unica incursione nel musical *integrato*, con Farid Al Attrash).

All'interno della complessiva strategia di ricerca sulle forme del coinvolgimento spettatoriale, Al Sheikh lavora sulla base di un patrimonio di procedimenti, collaudato da decenni di cinema classico, che nasce da Griffith e ancor prima dalla scuola inglese di Brighton. Mi riferisco al complesso di regole e soluzioni analizzato da Xavier Pérez ne *La suspense cinematografica*[9]. La maggior parte degli esempi su cui lo studioso spagnolo verifica le proprie categorie sono ricavati da film di Alfred Hitchcock, «il

Dall'alto in basso:
Imad Hamdi e Duha Amir in *Vita o morte*;
Hussein Al Sharbin e Gamil Ratib ne *Il domatore del tempo*

massimo responsabile della diffusione popolare e di massa della parola *suspense* in relazione al cinema», i cui film e le cui interviste hanno fatto sì che «si associasse a un genere preciso (quello dei cosiddetti *film di suspense*) ciò che non era altro che uno dei procedimenti narrativi basilari, non solo di questo regista, ma dell'intero insieme delle finzioni elaborate all'interno del *cinema classico*»[10]. E il fantasma dell'illustre regista inglese aleggia in molte recensioni e analisi di film di Al Sheikh fin dai film degli anni '50, al punto da essere costato al regista lo scomodo attributo di "Hitchcock egiziano", regolarmente respinto con comprensibile disagio nelle interviste. Evitando quindi il gioco – se non gratuito, di incerta produttività – della ricerca di prelievi e variazioni da matrici hitchcockiane, cerchiamo di identificare alcune soluzioni di architettura narrativa caratteristiche del cinema di Kamal Al Sheikh.

Sulla base della distinzione argomentata da Pérez fra *sospensione* – termine con cui si può definire il complesso delle "strategie di rinvio" presenti in ogni tipo di narrazione – e *suspense* – accezione da utilizzare in riferimento a specifici segmenti di racconto, riconoscibili dall'annuncio di un'*imminente risoluzione tra due alternative opposte* e dalla costruzione di una *temporalità ridondante* che non fa avanzare la diegesi[11], mi sembra di poter sostenere che le macchine narrative del cinema di Al Sheikh procedono in larga parte dall'accurata predisposizione di un apparato di domande e risposte (secondo lo schema classico anticipazione/parziale riscontro/rilancio del dubbio) per poi dispiegare nella seconda parte un complesso di situazioni critiche culminanti in una risoluzione.

Nella prima parte del racconto, è possibile distinguere i segni di un approccio alla sospensione calibrato sulla *simpatia* (nei confronti del soggetto-attante su cui è focalizzato il racconto) piuttosto che sulla *curiosità*

(cioè sulla carenza/bisogno di informazioni: su un avvenimento, un personaggio, un posto)[12]. Questo è il luogo in cui vengono convocati i saperi enciclopedici dello spettatore – grandi *situazioni* narrative che travalicano i generi, stereotipi che orientano la costruzione dei personaggi, tipologie di ruoli interpretati abitualmente dalle star – per essere di volta in volta, secondo un processo dinamico, suffragati o smentiti dall'andamento dell'intreccio.

Sempre nella prima parte, viene presentata allo spettatore quella che Pérez chiama la *triade vittima/minaccia/salvezza*, come dire, i soggetti e gli scenari possibili su cui viene costruita la sospensione narrativa[13]. È attorno alla figura della vittima che l'*autore implicito* dissemina segnali di *simpatia* (l'accezione va intesa in senso forte), mentre gli interrogativi narrativi – oggetto della *curiosità* dello spettatore – riguardano i modi con cui la vittima riuscirà, appunto, a salvarsi dalla minaccia che incombe su di lei.

Il ricorso al genere femminile potrebbe sembrare d'obbligo, in questo caso. È vero che in numerosi film di Al Sheikh, le diegesi riservano ai personaggi femminili ruoli di vittima, con tutta una serie di ricadute sul piano delle attribuzioni caratteriali, come il recupero di tratti palesemente attinti al macro-repertorio del melodramma cinematografico. In alcuni casi, questi personaggi detengono il punto di vista su cui è costruito il racconto: come la Amina (Madiha Yusri) di *Mu'amara* (Complotto, 1953), *minacciata* dalla zia e dalla cugina del marito (che mirano a farla fuori, inducendo l'uomo a un nuovo matrimonio "endogamico"); la Fatma di *Hubb wa dumu'e* (Amore e lacrime, 1955), su cui incombe lo spettro della prostituzione per la morte del padre e per una delusione sentimentale; la Sauthar di *Sayyidatu al qassr* (La signora del palazzo, 1958), una Cenerentola il cui matrimonio col ricco Adil (Omar Sharif) è messo a rischio da una congiura a tre finalizzata a sostituirla con una concorrente; la Amel di *Lan a'tarif* (Non confesserò, 1961), moglie accusata ingiustamente dell'omicidio di un uomo che ricattava il marito; la Nadia, protagonista del citato *Al laila al akhira* (L'ultima notte), la quale lotta per vedere riconosciuta la propria identità con il cognato, che ha approfittato di un terribile shock subito da lei nella giovinezza, facendola passare per la sorella, morta durante la guerra. Negli ultimi quattro casi, il personaggio-guida è impersonato dalla star Fatin Hamama, che sotto la direzione di Al Sheikh esprime una notevole sensibilità interpretativa (soprattutto ne *L'ultima notte*).

A ricoprire il ruolo della vittima sono quasi altrettanto spesso però soggetti maschili: il cardiopatico Ahmed (Imad Hamdi) di *Hayat aw mawt* (Vita o morte) costretto ad attendere ore una medicina che, per un errore del farmacista, è stata scambiata con un veleno micidiale; l'ingenuo Shukri (Omar Sharif) del citato *Per una donna*, irretito da una *dark lady* perché uccida il marito (una variazione da *Il postino suona sempre due volte* di Cain); il Said di *Al liss wa al kilab* (Il ladro e i cani, 1962, dall'omonimo ro-

manzo di Nagib Mahfuz)[14], "ragazzo di vita" tradito dal socio, dalla moglie e da un giornalista senza scrupoli che ha conosciuto in gioventù; l'ingegnere Adil (Ahmad Madhar) di *Al mukharribun* (I sabotatori, 1967), testimone scomodo in un processo importante, incastrato e accusato ingiustamente di corruzione; il galeotto (Hussein Fahmi) di *Al harib* (Il fuggitivo, 1974), un condannato per motivi politici che evade e cerca di rifarsi una nuova vita.

Nei non molti casi in cui l'intreccio, non solo risulta costruito sulla classica triade vittima/minaccia/salvezza, ma concentra gran parte dei suoi segni di sospensione su una scena madre finale, riproducendo il modello classico del *last minute rescue*, l'identità sessuale degli attanti in gioco di rado si definisce per contrasto rispetto agli stereotipi di genere: a eccezione di *Vita o morte* (in cui è solo grazie a uno sprint da velocista della moglie, che il marito malato viene avvertito della velenosità del farmaco acquistato dalla figlia), in tutti i casi restanti è sempre l'eroe a salvare la sua eroina dalla minaccia (da *La casa n. 13* a *Complotto*, da *I mercanti di morte* a *L'ultima notte*).

Il forte investimento emotivo sollecitato nello *spettatore implicito* all'interno del patto comunicativo non sempre si scioglie nell'auspicato happy ending. Non sempre la radicale alternativa al centro dell'ultimo segmento di suspense (Vita vs. Morte) si risolve in segno positivo. Nei casi rilevabili, la tragicità dell'epilogo fa emergere una presa di posizione critica dell'autore implicito nei confronti dei valori dominanti nel *mondo possibile* presentato daella diegesi e, per allusione spesso tutt'altro che indiretta, nei confronti del contesto (sociale, culturale, politico). Questo vale – come risulta esplicito – per *Il ladro e i cani*, che si chiude sulle immagini del cadavere di Said (Shukri Sarhan), vegliato dall'amante/prostituta (Shadia), appena ucciso dalla polizia e subito metaforicamente *sbranato* dai flash dei fotoreporter (visti peraltro dal punto di vista del morto, ad accentuare l'effetto di interpellazione nei confronti del destinatario); vale per *Il fuggitivo*, il cui *explicit* riproduce uno schema assai simile: il protagonista ucciso dalla polizia mentre aveva ormai raggiunto la scaletta dell'aereo e la compagna (ancora Shadia) che ne abbraccia il cadavere come una madonna attonita. Ma vale anche, in modo meno dichiarato, per *Al gharib* (Lo straniero, 1956, co-diretto da Fattin Abdu Al Wahab), per il citato *Per una donna* e per *Al kha'ina* (L'infedele, 1965). Tutti e tre si concludono con una morte: nel primo caso, quella della donna amata dal protagonista e sua compagna di giochi d'infanzia, che sconta quindi con la solitudine e la follia le proprie origini umili (orfano, e per giunta di carnagione scura); nel secondo, quella dell'eroe traviato dalla *dark lady* (che, aggiunta alle connotazioni inequivocabili della deuteragonista, consentono agevolmente una lettura orientata in chiave di *gender*); nel terzo, quella dell'*infedele* del titolo, suicida per il rimorso di un tradimento consumato con tali e tante attenuanti da risultare pres-

soché giustificato (di qui, un discorso sulla condizione femminile non privo di sottigliezze psicologiche).

Lo spazio e il tempo: dialettiche e interpolazioni

Nella sua analisi dei procedimenti cinematografici con cui viene costruita la suspense, Pérez include il *montaggio alternato*, che configura «la forma più paradigmatica della suspense filmica classica»[15], basata sull'alterazione dei rapporti spazio-temporali. Forte della sua pluriennale esperienza alla moviola, Al Sheikh, prima ancora di "montare in macchina", orchestra il lavoro di scrittura sceneggiatoriale già in funzione di quello al tavolo di montaggio, scomponendo la diegesi sulla base di topologie e cronologie assai più complesse di quanto non lascino immaginare i materiali narrativi (temi, motivi, caratteri) di partenza.

Il sistema simbolico che detta le connotazioni in relazione ai luoghi della diegesi, se analizziamo la filmografia di Al Sheikh su un piano sincronico, produce la centralità assoluta dello spazio domestico, indipendentemente dal fatto che il soggetto della focalizzazione sia maschile o femminile. Peraltro, essendo Al Sheikh legato ai modi di produzione e alla concezione del set propri allo studio system egiziano, la presenza del décor (ambienti, arredi, oggetti) si fa sempre molto sentire, *grava* sui personaggi, non solo rivelandone lo status sociale ma anche *raccontandone* il loro rapporto euforico/disforico con lo spazio di in-appartenenza. Secondo la più radicata delle dialettiche, lo spazio domestico si può contrapporre a quello esterno, portatore di minacce: penso ai citati *I mercanti di morte*, *Per il mio amore*, ma anche ad *Al su'ud ila al hawiya* (L'ascesa verso l'abisso, 1978), dove questa traiettoria descrive metaforicamente il processo di spostamento fisico, socio-culturale e politico subito dalla protagonista, una studentessa egiziana che si reca a Parigi per seguire dei corsi dottorali e finisce per ritrovarsi a far parte di una rete di agenti dei servizi segreti israeliani. In alcuni casi, lo spazio domestico assume una connotazione centripeta ed è quindi al suo stesso interno che possono manifestarsi fattori di pericolo (*Complotto*, *Lo straniero*, *La signora del palazzo*, *L'infedele*). La confusione e l'incertezza circa le attribuzioni da ascrivere agli spazi su cui è incentrata la diegesi crescono a partire dai film degli anni '60: viene meno la connotazione della casa come un rifugio sicuro, mentre lo spazio pubblico della città si presenta sempre più anomico, minaccioso, segnato da violenza e corruzione, attraversato da uomini in fuga. Non a caso, già a partire dai primi film, gli spazi più ricorrenti dopo quello domestico alludono a una condizione di impotenza (malattia fisica o psicologica) o di detenzione subita dai personaggi: ospedali o studi medici (*La casa n. 13*, *Complotto*, *Per una donna*, *Per il mio amore*, *Non confesserò*, *L'ultima notte*, *Contro chi spariamo*, nonché *Hubbi al wahid*/Il mio unico

Hussein Fahmi, Kamal Shinnawi e Shadia ne *Il fuggitivo*

amore, 1960 e *Bi'ru al hirman*/Il pozzo della privazione, 1969), prigioni (*Non confesserò, Il ladro e i cani, I sabotatori, Il fuggitivo,* nonché *Malak wa shaitan*/Angelo e diavolo, 1960).

La costruzione della diegesi su una pluralità di luoghi produce la sensazione di un universo scisso, con un centro instabile, la cui fragile tenuta è garantita solo dai mezzi di telecomunicazione (il telefono anzitutto, e poi la radio) e di trasporto (automobili, treni, aerei). È impossibile enumerare tutti i film in cui un problema di comunicazione non solo ritarda la trasmissione di un'informazione decisiva ma spesso mette in pericolo la stessa incolumità fisica di un personaggio. Cito solo qualche caso eclatante. In *Vita o morte*, non riuscendo i suoi agenti a intercettare la bambina che attraversa Il Cairo con la medicina per il padre (scambiata con un pericoloso veleno), il capo della polizia decide di far diffondere una serie di comunicati alla radio: attraverso una sequenza di montaggio, il regista ci mostra la notizia correre di casa in casa, con effetti a volte esilaranti, non penetrando però in quella del cardiopatico protagonista (la radio è spenta), né in quella dei suoceri (in cui la moglie sposta di continuo la sintonia, ascoltando assai in ritardo il comunicato). In *Amore e lacrime* e *Shai'un fi sadri* (Qualcosa nel mio cuore, 1971) il mancato arrivo di alcune lettere d'amore (nel primo caso, provocato da un impiegato negligente; nel secondo, dovuto all'intercettazione operata dal *vilain* protagonista) mette a rischio la tenuta di un legame sentimentale.

Il parossismo viene raggiunto però con *Il mio unico amore*. La sera delle nozze, Adil (Omar Sharif) è in ritardo. La fidanzata Mouna (Nadia

Lutfi) gli telefona una prima volta. A rispondere è il piccolo domestico nubiano Osman: Adil è in bagno. Suonano alla porta di Adil: è Aida, decisa a giocare le sue ultime carte con l'uomo. Mouna ritelefona: riconosciuta la voce di Aida, si insospettisce. Adil esce dal bagno, trova Aida in soggiorno e ribadisce la sua predilezione per Mouna. Si avviano in auto verso la casa di Mouna, dove sono attesi per le nozze. Sconvolta dalla delusione, Aida – alla guida – provoca un incidente. Mouna telefona per la terza volta: risponde Osman, dicendo che Adil è uscito con Aida. Confermata nei suoi sospetti e disillusa, Mouna concede la sua mano all'altro pretendente Shukri. Passeranno anni prima che questo equivoco venga chiarito.

Che si trovi all'interno dello spazio domestico, di quello lavorativo, o di quello pubblico, il telefono gioca un ruolo essenziale nella diegesi. I soggetti dell'azione si trovano sistematicamente in una condizione almeno temporanea di separazione e distanza fisica: l'intervenire di nuovi eventi produce l'urgenza della comunicazione, spesso impossibile, ritardata, interrotta. La separazione dal soggetto amato genera di volta in volta apprensione, frustrazione, sospetto. Questa distanza rende possibile il dispiegarsi di consolidate forme narrative della suspense classica nella stretta finale dell'azione. Pérez parla in proposito della sovrapposizione tra un desiderio di allontanamento (dalla fonte di minaccia) e uno di ricongiunzione (della vittima al salvatore). Vi è quindi un doppio spazio da colmare (per l'inseguitore/salvatore) o frapporre (per la vittima), e l'*urgenza* di farlo produce una corsa contro il tempo[16].

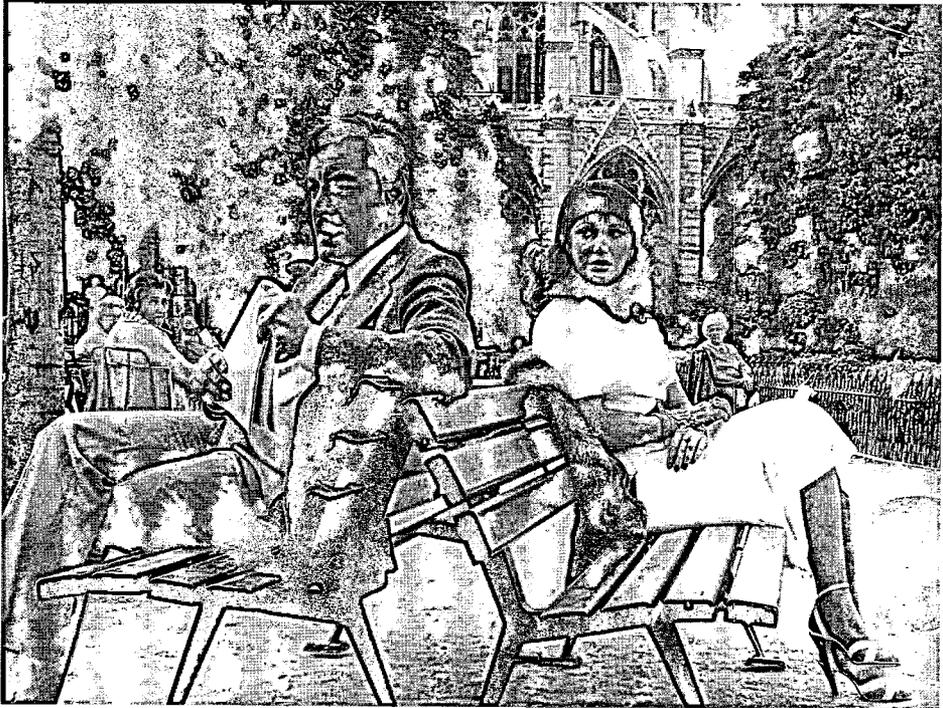
Ma il fattore tempo non viene manipolato soltanto nell'ultima parte degli intrecci, per esasperare il senso della durata, potenziando nello spettatore la risposta apprensiva per la sorte dei personaggi. Assai di frequente, nel processo di articolazione del racconto, Al Sheikh sottopone la fabula a radicali operazioni di frammentazione e dislocazione che non coinvolgono soltanto la topologia ma la stessa cronologia. Di più, la connessione inestricabile che lega esseri (tanto i personaggi quanto i destinatari del racconto) e tempo è costantemente richiamata da un sistema di indizi extra-diegetici, come la presenza di orologi, sveglie, calendari.

In qualche caso, essa è addirittura tematizzata. Basti pensare a *Complotto*, che si apre con l'ingresso della protagonista nella sala operatoria, commentato dal suo monologo fuoricampo, in cui riflette sull'importanza di alcuni momenti, quando viene naturale ripercorrere i fatti più importanti della propria vita. Questa sequenza prelude a un lunghissimo flashback, che si chiude poco prima dell'epilogo, con la resa dei conti fra la donna (che riacquista la vista con l'operazione subita) e le due antagoniste, parenti del marito. O ancor più a *Vita o morte*, la cui sequenza d'apertura è un'inquadratura fissa su un orologio a pendolo, accompagnata dalla *voice over* dell'autore implicito che si interroga sul valore di ogni istante, da cui può dipendere la sorte di una persona: dopo una prima macrosequenza

di presentazione dell'elementare situazione narrativa di partenza (colpito da un attacco, un cardiopatico è costretto a mandare la figlia piccola in farmacia all'orario di chiusura dei negozi), tutto il film è costruito come un unico macrosegmento di suspense, alimentato da due quesiti-base di segno opposto (riuscirà la bambina a portare la medicina in tempo per salvare il padre? Riuscirà qualcuno a impedire che gli somministri il veleno erroneamente ricevuto in farmacia?).

La verità dal passato

I film di Kamal Al Sheikh sono punteggiati da segmenti retrospettivi, focalizzati dal punto di vista del soggetto-guida della narrazione. Si tratta di flashback il cui contenuto reintegra segmenti di fabula essenziali ai fini della ricostruzione della vicenda (*La casa n. 13*, *Non confesserò*, *Il fuggitivo*) e al contempo mette in luce aspetti inediti della personalità del protagonista: penso a *Il ladro e i cani*, *Qualcosa nel mio cuore*, ma anche a *Al ragiul alladhi faqada dhillahu* (L'uomo che ha perso la propria ombra, 1968) e a *Il pozzo della privazione*. Questo elemento si fa rilevante soprattutto a partire da *L'ultima notte*, film che apre la strada a una serie di complessi ritratti psicologici a tutto tondo. Talvolta, come in *Complotto*, *Amore e lacrime* e ne *Lo straniero*, il flashback si prolunga fino a configurare un ampio macrosegmento analettico, qua e là contrassegnato da interventi in *voice over*, più spesso articolato come un vero racconto nel racconto, secondo cadenze che mirano a *presentificare* gli eventi, come se non fossero ancora accaduti per il personaggio (narratore omodiegetico). Il film che più esaspera questa tendenza è *Per una donna*, costruito sulla base di una situazione comunicativa esplicita (il protagonista, gravemente ferito e in ospedale, racconta al suo amico e collega le proprie avventure delittuose, a partire dall'incontro decisivo con una seducente *femme fatale*), richiamata all'attenzione dello spettatore solo una volta e poi nel finale, quando – colmata la discronia intreccio/fabula – il film si chiude con la morte del protagonista.

Qualche osservazione ulteriore meritano tre titoli, dalla struttura diegetica particolarmente sofisticata sul piano cronologico: *L'ultima notte*, *Crepuscolo e aurora* e *Contro chi spariamo*. Il più volte citato *L'ultima notte* si apre sulle immagini di una lussuosa villa, commentate dal monologo interiore di una donna: è il giorno più importante della sua vita, quello del matrimonio. Ma al suonare della sveglia, la donna non riconosce la stanza in cui si trova, non comprendendo perché il cognato la tratti con familiarità e la chiami col nome della sorella, finché apprende che a sposarsi in quel giorno è la figlia. Immemore degli ultimi vent'anni di vita trascorsa, certa che il suo nome sia Nadia e non Fawzia (come continuano a chiamarla gli altri), trattata con sospetto e ostilità dal sedicente marito,

Gamil Ratib e Madiha Kamel ne *L'ascesa verso l'abisso*

Nadia trova ascolto solo presso il dott. Magdi. Con l'aiuto di un collega, nel corso di varie sedute al magnetofono, Magdi riesce a ricostruire il passato di Nadia fino all'emergere della sconvolgente verità: nel 1942, nel giorno delle sue nozze, Nadia è rimasta gravemente ferita e immemore a seguito di un attacco aereo, mentre la sorella Fawzia è morta; all'atto del riconoscimento, il marito di Fawzia ha accreditato il cadavere ritrovato come quello di Nadia per ragioni ereditarie, istruendo l'inconsapevole cognata a vivere al suo fianco come moglie. Costruito sul punto di vista di Nadia, l'intreccio viaggia su una dimensione temporale incerta, liquida, ancorata com'è a un vissuto esistenziale anagraficamente indimostrabile (fino all'epilogo), squarciata dal flashback del bombardamento.

Crepuscolo e aurora, ambientato negli ultimi mesi del regno di Faruk, presenta una scansione narrativa in due blocchi, il primo dei quali è a sua volta articolato in due lunghi flashback, ripercorsi dal punto di vista di due personaggi distinti, un uomo e una donna di status sociale diversi, che si trovano a sposarsi contro la propria volontà (il primo, per poter vendicare il miglior amico; la seconda, per via del padre autoritario). *Contro chi spariamo* – scritto e girato come un thriller politico, secondo i modelli del cinema civile europeo, da Costa-Gavras a Rosi – si apre con un sensazionale incipit. Un impiegato entra nell'ufficio del direttore ed esplode vari colpi di pistola contro di lui, rimanendo a sua volta investito da

un'auto nella fuga precipitosa: una stessa ambulanza trasporta entrambi in ospedale, gravemente feriti. Conducendo indagini parallele, un giovane commissario e la moglie del direttore scoprono che la presunta vittima ha in passato commissionato l'omicidio di un amico del presunto carnefice. Nel primo e ancor più nel secondo caso, il *racconto primo* al presente viene sistematicamente frammentato da inserti retrospettivi riconducibili a punti di vista diversi, che compongono altrettante tessere di un intricato puzzle, il cui senso appare solo in ultima analisi leggibile.

Difficile trovare dei finali aperti nel cinema di Kamal Al Sheikh. Per quanto complessa e ambigua appaia l'avventura esistenziale dei soggetti, per irta di lacune che possa offrirsi la diegesi, l'epilogo rappresenta pressoché in tutti i suoi intrecci il punto di convergenza e risoluzione delle questioni sapientemente lasciate *in sospeso* dalla narrazione, ed è spesso dai segmenti retrospettivi che giungono le informazioni-chiave. Questa sorta di *forma a priori* del racconto rivela in filigrana una visione ideologica ancorata a un solido determinismo storico e psicologico, tenuta a freno da una (quasi) altrettanto salda concezione laica dell'esistenza. Quando indaga il vissuto psicologicamente disturbato di alcuni soggetti (*La casa n. 13*, *L'ultima notte*, *Il pozzo della privazione*), Al Sheikh riesce sempre a chiudere la sua (psico)analisi con un successo, dimostrando come sia possibile rimettere insieme i pezzi di un'identità incerta, col risalire alle ragioni dei traumi all'origine dei disturbi.

Non è un caso che nel periodo chiave compreso fra la disfatta dei Sei giorni (1967) e l'avvio della politica di apertura economica varata da Sadat (1974), Kamal Al Sheikh senta a più riprese il bisogno di fare i conti col passato, risalendo al fatidico 1952 che ha segnato l'avvio della rivoluzione degli "ufficiali liberi" (nonché il suo esordio registico). Per ben tre volte, lui che non si era mai spinto nella ricostruzione storica, rivisita quel periodo di passaggio fra due regimi (in *L'uomo che ha perduto la sua ombra*, *Crepuscolo e aurora*, *Qualcosa nel mio cuore*), come a suggerire (all'interno di una consolidata tradizione narrativo-spettacolare) i possibili elementi di continuità, *prima* e *oltre* la rivoluzione nasseriana. Che Al Sheikh rischi un'impasse ideologica, cedendo a una visione nostalgica della storia è desumibile anche dalla chiave di lettura con cui adatta nel 1969 il romanzo *Miramar* di Nagib Mahfuz[17], scatenando le ire dei censori di palazzo. Come argomenta Saïd e confermano altri critici egiziani, «Mahfuz tentava di mostrare nel suo libro la sua visione critica del "momento culturale" della caduta e della disfatta, nel quadro di una vecchia pensione familiare ad Alessandria. Nel film, le relazioni tra gli abitanti della pensione sono evocate nel legame tra il loro passato e la loro vita attuale, e trattate come degli avvenimenti *naïfs*. Non si tratta solo di cambiamenti apportati al testo ma di una deformazione deliberata del senso del romanzo. Il film, in effetti, inverte i ruoli e trasforma in eroi i personaggi che il libro condanna e

disprezza. Attaccando il potere, *Miramar* aprirà la strada a tutte le contestazioni politiche ulteriori»[18]. Basti pensare che il film si chiude sull'immagine di Amer Wagdi, ex giornalista e nazionalista della prima ora (in cui non è difficile riconoscere un autoritratto di Al Sheikh), il quale, rivolto alla moschea vicina, cita un brano del Corano in cui gli uomini vengono invitati a non stravolgere l'equilibrio delle cose fondato da Dio.

Tuttavia, negli anni a seguire questa fase di smarrimento ideologico tende ad essere riassorbita. La lezione di solido professionismo e realismo socio-psicologico di Al Sheikh, il suo sicuro senso dello spettacolo passano alla generazione dei registi che esordiscono nei primi anni '80, da Ra'fat Al Mihi (sceneggiatore di fiducia di Al Sheikh nei primi anni '70) a Mohamed Khan, da Khayri Bishara ad Atif Al Tayib.

L'ultimo film del regista (*Il domatore del tempo*, 1987) si chiude sulle immagini futuribili di un ospedale nel Cairo del 2110. In questo raro prototipo di film di fantascienza, genere pressoché ignoto alla cinematografia egiziana, il protagonista alluso nel titolo è uno scienziato eretico (il giudizio sulla sua condotta deontologica viene tenuto *in sospeso* fino alla fine) che sperimenta con successo tecniche di rianimazione messe a punto nell'epoca dei faraoni. Ucciso da uno dei suoi assistenti, vittima di un rigurgito di fanatismo religioso, lo scienziato riesce comunque – come evidenzia l'epilogo – a trasmettere il suo sapere ai posteri. Questa visione millenaristica di un futuro che recupera un passato oggi rimosso sull'onda di una visione *islamocentrica* della storia egiziana, all'interno di un film dichiaratamente inseribile nel solco di una tradizione spettacolare di cinema medio, ben sintetizza le affascinanti contraddizioni del cinema di Kamal Al Sheikh.

---

1. Per la generosa disponibilità dimostrata nei miei confronti ringrazio, oltre a Stefano Della Casa, Maria Silvia Bazzoli e Giuseppe Gariazzo, anche Gabriella Rigamonti del COE e il personale di biblioteca dell'Accademia d'Egitto di Roma.
2. Il nome del regista è noto nella traslitterazione Youssef Chahine, poiché diversi suoi film sono di coproduzione francese.
3. In quell'occasione, furono proiettati *Al man nuttliqu al rassas* (Contro chi spariamo, 1975) e *Al su'ud ila al hawiya* (L'ascesa verso l'abisso, 1978).
4. All'interno della piccola selezione di nove titoli egiziani, fu proiettato *Al mukharribun* (I sabotatori, 1967).
5. Cfr. Samir Farid, *Les six générations du cinéma égyptien*, «Écran», 15, maggio 1973; poi col tit. *Naissance et développement du cinéma égyptien (1922-1970)*, in *À propos du cinéma égyptien*, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Cinémathèque Québécoise/Musée du Cinéma, Montréal, 1984, pp. 27-29.
6. Cfr. Georges Sadoul, *Les cinémas des pays arabes*, Centre Interarabe du Cinéma

et de la Télévision, Beyrouth, 1966, p. 286.
7. Cfr. l'intervista ad Al Sheikh: Maria Silvia Bazzoli, Giuseppe Gariazzo, Yusuf Sharif Rizqallah (a cura di), *Filmare l'ignoto*, in M.S. Bazzoli, G. Gariazzo (a cura di), *Onde del desiderio: il cinema egiziano dalle origini agli anni Settanta*, Torino Film Festival, Torino, 2001, pp. 219-233.
8. Shahin esordisce ad appena 24 anni con *Baba Amin* (Papà Amin) nel 1950.
9. Xavier Pérez, *El suspens cinematografic*, Portic, 1999; trad. it. *La suspense cinematografica*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
10. *Id.*, p. 9.
11. *Id.*, pp. 72-74.
12. *Id.*, pp. 28-30; 52-54.
13. *Id.*, pp. 120-122.
14. Nagib Mahfuz, *Al liss wa al kilab*, 1961; trad. it. *Il ladro e i cani*, Feltrinelli, Milano, 1990.
15. X. Pérez, *La suspense cinematografica*, cit., pp. 111-112.
16. *Id.*, pp. 118-120.
17. Nagib Mahfuz, *Miramar*, 1967; trad. it. *Miramar*, Edizioni Lavoro, Roma, 1989.
18. Cfr. Sayed Saïd, *Politique et Cinéma*, in Magda Wassef (a cura di), *Egypte: 100 ans de cinéma*, IMA/Plume, 1995, p. 210.

Filmografia

· *Al manzil raqam 13* (La casa numero 13), 1952
· *Mu'amara* (Complotto), 1953
· *Sadat al ma'arik* (I signori delle guerre), cm doc., 1953
· *Hayat aw mawt* (Vita o morte), 1954
· *Mu'ahadat al giala* (L'accordo sul ritiro dell'esercito inglese dall'Egitto), cm doc., 1954
· *Hubb wa dumu'e* (Amore e lacrime), 1955
· *Al gharib* (Lo straniero), co-regia di Fattin Abdu Al Wahab, 1956
· *Hubbun wa i'dam* (Amore ed esecuzione), 1956
· *Ardu al salam* (La terra della pace), 1957
· *Ardu al ahlam* (La terra dei sogni), 1957
· *Tuggiaru al mawt* (I mercanti di morte), 1957
· *Hadihi hiya suriyya* (Questa è la Siria), cm doc., 1958
· *Al malak al saghir* (Il piccolo angelo), 1958
· *Sayyidatu al qassr* (La signora del palazzo), 1958
· *Min ajli imra'a* (Per una donna), 1959
· *Qalbun yahtariq* (Un cuore che brucia), 1959
· *Min ajli hubbi* (Per il mio amore), 1959
· *Malak wa shaitan* (Angelo e diavolo), 1960
· *Hubbi al wahid* (Il mio unico amore), 1960
· *Lan a'tarif* (Non confesserò), 1961
· *Al liss wa al kilab* (Il ladro e i cani), 1962
· *Al shaitanu al saghir* (Il piccolo diavolo), 1963
· *Al laila al akhira* (L'ultima notte), 1963
· *Al kha'ina* (L'infedele), 1965
· *Al thalith* (Il terzo), ep. di *Thalathat lussus* (Tre ladri), 1966
· *Al mukharribun* (I sabotatori), 1967
· *Al ragiul alladhi faqada dhillahu* (L'uomo che ha perso la propria ombra), 1968
· *Miramar*, 1969
· *Bi'ru al hirman* (Il pozzo della privazione), 1969
· *Ghurub wa shuruq* (Crepuscolo e aurora), 1970
· *Shai'un fi sadri* (Qualcosa nel mio cuore), 1971
· *Hiwar* (Dialogo), cm doc., 1972
· *Al harib* (Il fuggitivo), 1974
· *Al man nuttliqu al rassas* (Su chi spariamo), 1975
· *Sana ula hubb* (Primo anno d'amore), co-regia di Salah Abu Seif, Atif Salem, Hilmi Rafla e Niazi Mustafa, 1976
· *Wa thlithuhum al shaitan* (Il terzo è il diavolo), 1978
· *Al su'ud ila al hawiya* (L'ascesa verso l'abisso), 1978
· *Al tauws* (Il pavone), 1982
· *Qahiru al zaman* (Il domatore del tempo), 1987

Salvatore Piscicelli con Marco Testa sul set di
Baby Gang

Rossellini filosofo e santo

Salvatore Piscicelli

Mi rendo conto che può suonare piuttosto provocatorio accostare queste due parole – filosofo e santo – a un uomo come Roberto Rossellini, un borghese dalla turbolenta vita sentimentale, amante delle auto sportive (ha posseduto anche una Ferrari rossa) e piuttosto disinvolto, almeno all'apparenza, in fatto di politica e morale. Ma spero di poter dimostrare che, parlando del suo cinema, le metafore della filosofia e della spiritualità sono le più adeguate a capirne il senso profondo. Ovviamente occorre intendersi sulle parole. Uso il termine *filosofo* nell'accezione classica: un cercatore di verità, qualcuno che mira al senso ultimo delle cose e che investe il proprio lavoro con una costante interrogazione, nella quale il dubbio, e le conseguenti deviazioni, sono un elemento fondamentale. La parola *santo* allude invece alla ricerca di una coerenza e di un'assolutezza in un lavoro effimero, per sua natura, come il cinema.

Il filosofo

Rossellini ha una visione metafisica del cinema, una visione di stampo nettamente idealistico. Per comprendere questa affermazione, che non ha nulla di spregiativo, occorre considerare innanzitutto il suo metodo di lavoro.

Nel cinema di Rossellini si parte sempre da un'idea, dietro ogni film c'è un'idea generatrice: può essere uno spunto narrativo, più spesso una semplice immagine, un sentimento, o un'idea in senso proprio; in ogni caso, si tratta di un nucleo ispiratore che preesiste come *imago* puramente mentale. Un esempio classico: quando Rossellini va a Berlino per realizzare *Germania anno zero* ha in mente nient'altro che un'immagine, o meglio una breve sequenza di immagini: la passeggiata del bambino tra le rovine della città; tutto il film, nella sua lunga gestazione, si svilupperà su questa base.

La fedeltà a tale nucleo ispirativo è fondamentale nello sviluppo del film, che si traduce non tanto nella messa a punto di una sceneggiatura (anche se Rossellini non l'ha mai considerata come una struttura rigida e compiuta, un copione da eseguire), quanto soprattutto si misura con tre ordini di problemi.

Innanzitutto, l'adesione al contesto in cui si gira il film. Rossellini ha sempre attribuito un'enorme importanza ai luoghi (le *locations*, come le definiamo in termine tecnico): Berlino, la costiera amalfitana, l'isola di Stromboli, il delta del Po in *Paisà*, la Roma di *Roma città aperta*; sono tutti luoghi estremamente significativi, elementi vivi del film, non mera tela di fondo, scenari inerti dentro cui far muovere i personaggi.

In secondo luogo, il lavoro sull'attore. Rossellini non amava gli attori, lo ha confessato in diverse interviste, e non li amava perché pensava che il loro mestiere, la loro arte finisse comunque per sovrapporre una tecnica a qualcosa di preconcettuale, a un lavoro che per lui doveva svolgersi fondamentalmente sul terreno dell'intuizione. Per questo motivo ha utilizzato spesso interpreti non professionisti. Ma in ogni caso, professionisti o non professionisti, si trattava per lui di scavare nella persona dell'interprete, di mettere in rapporto la sua verità umana con quella del personaggio.

Infine, la centralità del *set*, ovvero del luogo e del momento delle riprese. Al di là di ciò che prescrive la sceneggiatura, per Rossellini il regista deve possedere in massimo grado una capacità di osservazione e di ascolto di quella complessa realtà che è il *set* – complessa interazione tra l'attore, la storia, il personaggio e l'ambiente –, in maniera tale da cogliere ciò che vi germina spontaneamente.

Se il lavoro svolto su questi tre piani è efficace, improvvisamente, come per magia la realtà sboccia nel giardino artificiale del cinema. C'è una sorta di epifania del reale, qualcosa di abbastanza ineffabile (di metafisico, appunto), per la quale Godard una volta, parlando di *India*, ha trovato una definizione magnifica, *lo splendore del vero*:

> *India* è il contrario di tutto il cinema abituale: l'immagine non è altro che il complemento dell'idea che la provoca. *India* è un film di una logica assoluta, più socratico di Socrate. Ogni immagine è bella non perché sia bella in sé [...] ma perché è lo *splendore del vero*, e perché Rossellini parte dalla verità[1].

In realtà, quello che interessa Rossellini è che questo *splendore del vero* si manifesti almeno in un momento del film. Confessò in un'intervista del 1952 di non amare le scene di raccordo; per lui, tutte le tensioni di un film, tutte le sue linee devono confluire in un punto nodale; è lì che accade quel manifestarsi primigenio e assoluto della realtà.

> Ogni film che realizzo mi interessa per una data scena, per il finale che, magari, ho già in mente. In ogni film io vedo l'episodio cronachistico – come potrebbe essere la prima parte di *Germania anno zero*, o l'inquadratura di *Europa '51* che lei poc'anzi mi ha visto girare – e il *fatto*. Tutta la mia preoccupazione non è che di arrivare a tale *fatto*. Gli altri, gli episodi cronachistici, mi rendono come balbettante, come distratto, estraneo. Sarà una mia incompletezza, non dico di no, ma devo confessare che un episodio che non è di capitale importanza mi infastidisce, mi stanca, mi rende addirittura, se si vuole, impotente; io non mi sento sicuro che nell'episodio decisivo[2].

Salvatore Piscicelli con Roberto Herlitzka sul set de *Il corpo dell'anima*

Quando si parla di epifania del reale, di *splendore del vero*, per continuare a usare la metafora godardiana, bisogna fare una grande attenzione: Rossellini non ambisce al *realismo*, non gli interessa riprodurre la realtà così com'è, magari nella sua dimensione storico-sociale. È chiaro che in lui l'attenzione per i contenuti del film è molto forte, ma altrettanto forte è la consapevolezza che l'unica realtà vera che si dà davanti alla macchina da presa è quella del *set*. Al di là della storia e dei personaggi, al di là di ogni verosimiglianza del racconto, l'unica realtà vera, concreta, presente davanti all'obiettivo della macchina da presa è quella dell'attore in quanto persona, è quella dei luoghi fisici.

Ci sono film di Rossellini che si potrebbero definire dei documentari sull'attore che interpreta un personaggio in un dato contesto. Lo sono, a mio parere, tutti quelli che ha girato con Ingrid Bergman e anche con Anna Magnani, due donne che ha amato molto, credo. Dietro la costruzione del film, prima e dopo la costruzione del film, c'era l'idea di filmare una persona vera da lui amata – quindi con un'implicazione personale molto forte –, lì, sul *set*, nella sua viva concretezza di persona, al di là del personaggio.

In questo quadro il rapporto di Rossellini con la tecnica cinematografica – con ciò che definiamo la macchina-cinema, l'apparato tecnico-produttivo – è duplice, ma non contraddittorio. Da un lato egli attribuisce un'enorme importanza alla tecnica, perché è nella capacità propria del ci-

nema di riprodurre specularmente il reale che può aver luogo il miracolo dello *splendore del vero*; dall'altro sente la necessità di superarla. È interessato a tutte le innovazioni tecniche, e soprattutto a quelle che contribuiscono a ridurre i filtri tra lo sguardo del regista e ciò che è davanti alla macchina da presa; ma – a differenza di un Kubrick, tanto per fare un esempio – non feticizza la tecnica, ma semplicemente se ne serve, la considera un puro strumento.

Dunque possiamo parlare di un'idea che si traduce in un esercizio dell'attenzione, dell'intuito e dell'improvvisazione nella realtà viva del *set*, che a sua volta si traduce nell'esercizio di uno sguardo, di un vedere. È la *sovranità* di questo sguardo, quando si dà, che determina il farsi del cinema come manifestarsi del reale; la tecnica ne è un puro veicolo.

L'orientamento di questa metafisica rosselliniana potrebbe sembrare apparentemente – per quanto riguarda i contenuti – di carattere umanistico-cristiano, ma in realtà questa lettura, che è quella corrente, non è a mio parere corretta. Rossellini ha sempre detto che l'obiettivo del suo cinema era l'uomo, ma l'uomo in una chiave più ampia, in una dimensione che diventa poi cosmica in un film come *India*. In ogni caso si tratta di un umanesimo segnato da una particolare e forte presa di posizione morale. Ecco cosa dice in un'intervista del 1963:

> [La posizione morale] è innanzitutto una posizione fatta d'amore. Dunque di tolleranza, di comprensione. Quindi anche di partecipazione. [...] La vera posizione morale è la tenerezza[3].

Fate ben caso alle parole. Sono insolite per un regista, ma estremamente significative. Una posizione morale fatta d'amore e quindi di tolleranza, di comprensione e perfino di tenerezza vuol dire uno sguardo di partecipazione, un entrare dentro le cose. Il nucleo essenziale del suo cinema sta esattamente qui: nella capacità di mettersi in contatto empatico con quello che filma, mantenendo al tempo stesso una certa distanza; la distanza di chi vuole vedere le cose fino in fondo, come sono, senza pre-concetti e senza pre-visioni. Questo tipo di approccio è il vero segreto di Rossellini e quello che spiega, a mio parere, l'eccezionale riuscita di tanti suoi film.

Quest'amore, questa tenerezza, questa empatia fanno pensare al concetto buddista di compassione; così come l'idea della realtà che deve manifestarsi al cinema nella sua immediatezza, nella sua spontaneità, nella sua germinazione non è lontana dall'estetica zen. Più che di umanesimo cristiano, parlerei perciò di una sorta di religiosità laica, venata di suggestioni provenienti dalle religioni orientali, dall'induismo, dal buddismo: non è un caso che Rossellini, nella seconda metà degli anni '50, approdi in India e ci resti per un lungo periodo, e dall'India porti una serie di documentari e un film straordinario, che è appunto *India* («bello come la

creazione del mondo», scrive Godard), un film sul cosmo, sull'intreccio tra l'uomo e il cosmo, un film profondamente indiano.

Questa ispirazione filosofico-religiosa sostanzia tutto il suo cinema. Farò un altro esempio: la sequenza finale di *Germania anno zero*. L'interpretazione più corrente vede in quel finale qualcosa di assolutamente nichilistico, uno sguardo di disperazione totale sull'Europa uscita dalla guerra. Questa disperazione c'è, ma occorre andare oltre. Dice Rossellini:

> Il finale di *Germania anno zero* è apparso chiaro: era una vera luce di speranza, si accendeva la speranza. E il gesto che il bambino fa di suicidarsi è un gesto di abbandono, è un gesto di stanchezza con il quale esso si lascia alle spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto perché ha agito secondo una morale precisa [...]; e lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, il nuovo modo di vedere, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini[4].

Questa lettura, che rovescia l'interpretazione nichilistica, deve farci capire che in questo finale qualcosa accade: nel gesto del bambino che si suicida, dopo quel percorso così significativo tra le rovine della città, c'è un salto e una rottura. Nel momento in cui il bambino *si abbandona al nulla*, segnala uno scarto. Il nulla, la morte – intesa come ritorno al grande cosmo cui tutti apparteniamo (tutti: uomini, animali, cose, anime e corpi...) – è un momento di superamento della vecchia dialettica speranza-disperazione, positività-negatività, bene-male. Con quel gesto, il bambino compie un atto filosofico, quello di annullare le contraddizioni e quindi di consentire un ripartire da zero – del resto il film si chiama *Germania anno zero*, da qualcosa occorrerà ripartire. Occorrerà ripartire dal superamento di una dicotomia che resta tutta interna alla vita, se essa viene vista come il semplice scenario dell'incontrarsi degli uomini e non come una parte, forse piccola, di qualcosa di più grande, di questa visione cosmica del mondo e dell'appartenenza a questo mondo di uomini, animali, piante, sassi...

Una visione di questo tipo rimanda a una linea filosofica che va da Schopenhauer a Leopardi a Nietzsche, dove l'analisi disperata della realtà non è cedimento alla disperazione, ma tentativo di scavalcarla, di scavalcare i termini stessi che la producono.

Il santo

La carriera di Rossellini è stata determinata dall'istintività delle scelte, da una certa casualità, dagli accadimenti della vita, dagli amori innanzitutto, da mille circostanze, con deviazioni e ritorni indietro. Del resto, egli non concepiva il lavoro come separato dalla vita; affermava di essere rimasto *un giovanotto che aveva voglia di divertirsi*. Malgrado ciò, è

Salvatore Piscicelli sul set di *Quartetto*

possibile rintracciare nella sua opera un filo non solo logico, ma di straordinaria coerenza.

Quando Rossellini arriva al cinema, la prima cosa che lo seduce è la tecnica; i primi film sono di carattere documentaristico, anzi, naturalistico: filma insetti, pesci... C'è una testimonianza molto divertente di Federico Fellini che lo ricorda mentre gira un documentario intitolato *Il ruscello di Ripasottile*:

> Così, gironzolando per gli studi, entrai in uno dei capannoni deserti e in un angolino, in fondo, in un traffico silenzioso e discreto di tre o quattro persone, c'era Rossellini, inginocchiato sotto dei piccoli riflettori. Mi avvicinai in punta di piedi: dentro un piccolo recinto fatto di reti e di cordine c'era una tartaruga, due sorci, e tre o quattro bacherozzetti. Stava girando un documentario sugli insetti, facendo un'inquadratura al giorno, molto complessa, laboriosa, con grande pazienza. Erano mesi che girava[5].

Questo è il ritratto di Rossellini agli esordi, con questo approccio quasi da cinema delle origini, da pioniere del cinema. C'è questo primato, questa fascinazione della tecnica e questa voglia di esplorare un mezzo che, lo comprenderà piano piano, può diventare uno strumento *rivelativo* della realtà.

Successivamente, il suo apprendistato avviene attraverso due o tre film che sono stati definiti di propaganda fascista. Molto si è detto in pro-

posito, ma vale la pena di ribadire che Rossellini in realtà è rimasto sostanzialmente estraneo alle preoccupazioni politiche (la sua è stata sempre una posizione individualistica e fondamentalmente anarchica); quello che lo interessava in questi film era il lavoro con il comandante De Robertis e con l'ottimamente attrezzata équipe del Ministero della Marina, che gli hanno consentito di cimentarsi non solo con l'acquisizione della tecnica ma anche con il lavoro sugli attori.

La molla che fa scattare il lavoro alto di Rossellini è la guerra, è lo shock della guerra. Raccontò che *Roma città aperta* era nato dalla paura, dall'esperienza vissuta nella Roma occupata; la miseria, la fame, l'orrore, i morti... questo shock ha prodotto *Roma città aperta* e poi *Paisà* e poi *Germania anno zero*, la cosiddetta trilogia della guerra, che è considerata uno dei vertici del neorealismo.

Nel neorealismo c'erano due anime. Una, che potremmo definire zavattiniana, era più legata all'approccio documentaristico, il cosiddetto *pedinamento del reale*. L'altra era l'anima più marxista, e concepiva il neorealismo come un realismo critico, capace quindi di documentare la realtà non tanto, o non solo, nella sua diretta immediatezza, quanto nella complessità dell'analisi storica e sociale.

Rossellini – anche se ha collaborato una volta con Zavattini e anche se lo si potrebbe collocare, a partire dai suoi film, un po' nell'uno e un po' nell'altro schieramento – in realtà non appartiene a nessuno dei due. Lo dirà e lo ribadirà in tutte le polemiche che seguiranno. Da qui una profonda incomprensione con la critica dell'epoca, e in particolare con quella di orientamento marxista, allora dominante. I giudizi negativi si palesano già con *Germania anno zero* e diventano ancora più aspri con alcuni film successivi: *L'amore, Stromboli, Europa '51.* Qualche critico parlò addirittura di tradimento degli ideali neorealistici. Rossellini, pur amareggiato, ribadì con assoluta fermezza che il suo neorealismo era null'altro che un punto di vista morale, era l'amore, la tenerezza per gli uomini e per le cose.

A partire da *L'amore*, che esce nel '48 come *Germania anno zero*, si apre la fase cosiddetta spiritualista del suo cinema, che finisce più o meno nel '54 con *La paura.* Quello che ora lo interessa non sono tanto le condizioni sociali, i rapporti di classe, quanto piuttosto la condizione umana, esistenziale, nella sua nudità, nella crisi dei valori che si determina nel dopoguerra. È una fase feconda ed eclettica. Lasciandosi alle spalle la società, Rossellini si concentra sull'individuo. Tenta l'apologo (*La macchina ammazzacattivi, Dov'è la libertà*), gira biografie di santi (*Francesco giullare di Dio, Giovanna d'Arco al rogo*) e la cosiddetta trilogia della solitudine (*Stromboli, Europa '51, Viaggio in Italia*). Ma se di solitudine si tratta, non è la solitudine dell'uomo in assenza di Dio – una tema-

tica tipicamente cristiana – ma piuttosto la solitudine dell'uomo incapace di mettersi in rapporto con gli altri, con il mondo, con il fondo primigenio che sta dietro a tutte le nostre esperienze. Ecco il peccato che questi film denunciano. Rossellini rivendica la sua laicità («io faccio anche dei film su gente che crede in Dio, questo non vuol dire che io creda in Dio»), ma la sua ispirazione è segnata ugualmente da un profondo anelito spirituale.

Dopo *La paura*, non lavora per due o tre anni – cosa insolita per lui, che ha sempre lavorato tantissimo – e finalmente va in India, da dove torna con un nuovo film (e una nuova moglie). Con *India*, l'abbiamo detto prima, la ricerca di Rossellini («questo viaggio al termine della notte cinematografica», sono ancora parole di Godard) sembra trovare un punto d'arrivo. *India* è una ricapitolazione ma anche un addio al cinema. Una volta arrivato a spostare il discorso su un fondo mitico così alto, così lontano, Rossellini perde interesse per il cinema, anche se farà ancora molti film.

Di lì a qualche anno comincerà a lavorare quasi esclusivamente per la televisione, elaborando un programma fondamentalmente informativo, di carattere didascalico; anche se, di ritorno dall'India, per ironia della sorte, realizza in breve tempo quattro lungometraggi per il cinema, a cominciare da *Il generale Della Rovere*, del '59, che lo rilancia in Italia. Ma non era il cinema che voleva fare. Confesserà più tardi che accettò di dirigerlo soltanto per soldi.

Negli anni che seguirono continuò a realizzare film, e spesso con risultati altissimi (ad esempio, *La prise de pouvoir par Louis XIV*), ma erano opere che già si collocavano fuori dall'idea di cinema che egli aveva perseguito fino a *India*. Del resto la maggior parte di esse era destinata alla televisione e si inquadrava in quel programma didascalico che andava elaborando. All'interno di questa nuova visione, occorre aggiungere, la nozione stessa di autore, come soggetto singolare, e quella di opera, come oggetto compiuto, tendono ad affievolirsi (e qui ritorna un motivo tipico della cultura orientale).

Insomma, sembra che, alla fine, Rossellini non abbia più fede nella possibilità che l'arte possa arrivare a cogliere *lo splendore del vero*. Nel degrado generale dei valori, delle prospettive, egli pensa che occorra ripartire da zero, occorra conoscere, occorra apprendere. Non si tratta di un programma educativo. Per Rossellini, l'educazione impone dei modelli, e l'uomo non deve avere modelli: l'unico modello è la libertà. L'uomo però deve possedere la conoscenza, perché se si conosce il mondo e gli altri uomini allora è possibile amare e mettersi in rapporto empatico con l'esistente.

In questa fase finale della sua vita, illuminismo ed enciclopedismo si intrecciano e danno luogo a una sorta di utopia mediatica di formazione

integrale. E ancora una volta ritorna la metafisica, la ricerca impossibile di un'immagine assoluta.

> Oggi, a mio modo di vedere, non siamo capaci di fare le immagini ma abbiamo imparato ad arricchire il nostro procedimento mentale, sviluppatosi mediante la parola, con delle illustrazioni. Siamo ancora lontani dalla constatazione, dall'immagine pura che non avrà bisogno di procedimenti dialettici per diventare evidente. Ma l'esercizio delle illustrazioni ci condurrà man mano alla riscoperta dell'immagine essenziale, fondamentale, nella quale sapremo condensare tutta l'informazione necessaria[6].

Ritorna il mito, che aveva guidato la sua ricerca, di quel momento sovrano in cui la realtà si manifesta nell'empatia conoscitiva e amorosa con l'esistente. È un'utopia, che segna appunto il percorso di un santo, di un mistico, oltre che di un filosofo.

Se Rossellini vivesse oggi, sono quasi sicuro che non farebbe film. Forse si occuperebbe di Internet, che in parte realizza un aspetto della sua utopia mediatica. Ma se proprio dovesse fare dei film, credo che sceglierebbe di realizzarli con una piccola telecamera digitale. Anche in questo caso, le nuove tecnologie hanno contribuito a rendere più concreto il suo vecchio sogno di abolire ogni distanza tra lo sguardo del regista e il profilmico. È per questo – per aver aperto, con le sue opere e con le sue utopie, una prospettiva sul *dopo* e sull'*oltre* del cinema – che Rossellini resta il padre della nostra modernità cinematografica.

Questo testo è la trascrizione, riveduta, corretta e ridotta dall'autore, di una conferenza tenuta agli allievi della Scuola Nazionale di Cinema il 28 ottobre 1999.

---

1. Jean-Luc Godard, *India*, «Cahiers du Cinéma», 96, giugno 1959; trad.it. in *Il cinema è il cinema*, prensentazione, scelta dei testi e traduzione di Adriano Aprà, premessa di Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano, 1971, pp. 149-150.
2. *Colloquio sul neorealismo*, a cura di Mario Verdone, «Bianco & Nero», febbraio 1952.
3. *Nouvel entretien avec Roberto Rossellini*, a cura di Fereydoun Hoveyda ed Eric Rohmer, «Cahiers du Cinéma», 145, luglio 1963; trad. it. in Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1997 (I ed. 1987), pp. 294-295.
4. *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini, «Bianco e Nero», marzo-aprile 1964. Trascrizione dell'omonimo programma televisivo.
5. Fellini Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 72.
6. Roberto Rossellini, *Utopia Autopsia 10^{10}*, Armando, Roma, 1974, p. 207.

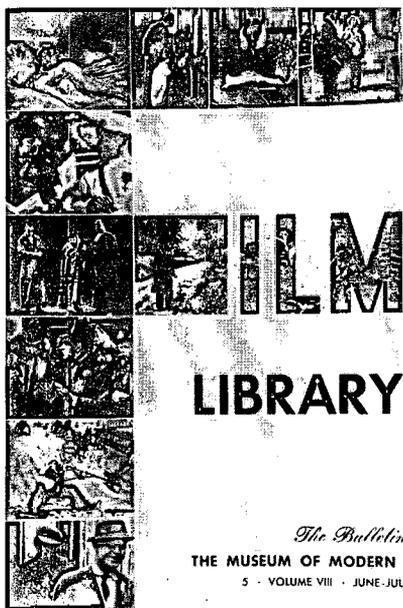
La *Venere di Milo* secondo Buster Keaton

Il cinema di Erwin Panofsky: un'arte narrativa del XX secolo

Maddalena Parise

Legato principalmente a quella tradizione di studi che prende il nome di "iconologia", il nome di Erwin Panofsky (1892-1968) non si associa certo agli studi di cinema; il saggio *Style and Medium in the Motion Pictures*[1] è rimasto, di fatto, sommerso per anni da una produzione che, dalle prime opere in lingua tedesca fino agli studi in lingua inglese, può dirsi in gran parte compresa nell'ambito della storia dell'arte dell'Europa della fine del Medioevo e del Rinascimento, e che, in ogni caso, non si è spinta mai, nel dettaglio, oltre il '700[2].

Soffermandoci su questo breve scritto, a lungo considerato marginale, si metterà in evidenza come esso sia invece radicato nella vita intellettuale e nel pensiero dello studioso. Da un lato si delineerà il contesto storico del saggio: l'*occasione* (i legami con il MoMA di New York) e il *debito* con l'ambiente culturale della New York degli anni '30. Dall'altro s'indicherà come il saggio, scritto *al crocevia* fra le due formulazioni di metodo del 1932 e del 1939, risenta dell'orizzonte metodologico che Panofsky andava precisando in quegli anni. Si metterà in luce come egli si sia avvicinato al cinema con la stessa angolazione con cui si era rivolto alle arti del passato, leggendolo come un'arte fondamentalmente *narrativa*.

Cominceremo dalla storia: dopo anni di "pendolariato" tra Amburgo e New York, Panofsky, in seguito alle leggi razziali del 1933, si era appena stabilito definitivamente negli Stati Uniti (1934), quando volle dare il proprio contributo di intellettuale "autorevole" alle iniziative del MoMA per l'apertura di un dipartimento di cinema. Il nuovo museo per l'arte contemporanea di New York era stato inaugurato nel 1929 e il suo neodirettore, Alfred H. Barr, era riuscito a dare ad esso un orientamento pluridisciplinare, volto a promuovere non solo la diffusione delle cosiddette "belle arti", ma anche delle arti applicate, commerciali e popolari, come il disegno industriale, l'artigianato, la fotografia, il teatro e il cinema[3]: un museo-laboratorio, ispirato al Bauhaus di Walter Gropius, luogo di trasmissione oltre che di conservazione culturale[4]. Un piano per quell'epoca "radicale" (secondo le parole dello stesso Barr) che emergeva con chiarezza, oltre che dall'ordine multidipartimentale delle collezioni perma-

«The Bulletin of the Museum of Modern Art», numero speciale dedicato alla Film Library

nenti, anche dai soggetti delle esposizioni temporanee: dalle mostre monografiche alle retrospettive e alle mostre tematiche ideate da antropologi[5]. Il Dipartimento di Cinema fu inaugurato nel 1935 con il nome di Film Library, al fine di «rintracciare, catalogare, riunire, esporre e far circolare nei musei e nelle università i singoli film o programmi di film, nello stesso modo in cui il Museo catalogava, riuniva, esponeva e faceva circolare le opere pittoriche e le sculture»[6]. Iris Barry fu nominata "founding curator"[7] e, nel tentativo di portare a compimento quello che «a quei tempi veniva considerato [...] un progetto piuttosto strano», andò alla ricerca di qualsiasi tipo di aiuto. Panofsky seppe darglielo nella forma che gli era più congeniale: una lezione («an informal talk», come ricorda Robert Gessner) agli studenti di archeologia e storia dell'arte dell'Università di Princeton, dove insegnava stabilmente dal 1934[8]. La partecipazione dello studioso alla costituzione della nuova ala del museo non si esaurì qui: Panofsky veniva definito «un particolare amico del dipartimento [...] il cui sguardo penetrante aveva passato in rassegna i film di un quarto di secolo»[9]; partecipava, con "commenti dal vivo", alle retrospettive (Film Series) che la Film Library organizzava nelle università e nei musei; era membro dell'"advisory committee" (1936-50) e, accanto a Walt Disney, del Consiglio dello stesso Dipartimento[10]. La collaborazione fra musei e istituzioni universitarie, che aveva così colpito Panofsky al suo arrivo in America, sembrava essersi consolidata sul terreno della collaborazione fra le varie discipline e, in questo caso, nella *promozione* di una nuova arte della quale il saggio sul cinema può essere considerato il frutto[11].

A una prima lettura, il contesto delineato più sopra sembra caratterizzare pienamente il saggio; nella sua forma e nelle sue argomentazioni principali, la lezione di Panofsky partecipava degli stessi problemi che avevano animato l'apertura della Film Library, presentando una sostan-

ziale unità di vedute[12]. Si era voluto aprire al cinema «la porta principale della rispettabilità»[13] con le comuni argomentazioni che esso non fosse solo un'*arte* a tutti gli effetti, ma l'«unica arte *viva* del XX secolo». Così Panofsky e la Film Library – con le parole della Barry – ne avevano riconosciuto, contro chi voleva metterlo al bando, l'importanza in quanto fenomeno sociale oltre che artistico, in grado di modificare «il linguaggio, l'abbigliamento, il comportamento e persino l'aspetto fisico del pubblico»[14]; ne avevano affrancato la dipendenza dal teatro con il comune riconoscimento della sua origine nell'arte popolare; ne avevano infine tracciato la breve storia secondo il filo principale dei generi narrativi[15]. Ma c'era stato dell'altro.

Al suo arrivo negli Stati Uniti, Panofsky era stato immediatamente sedotto da un modo di condurre gli studi «senza limiti provinciali di tempo e di spazio», più divulgativo di quello europeo, e animato da quello «spirito di scoperta e d'esperimento» che, unito alla «consapevolezza scientifica», aveva condotto gli studi di storia dell'arte verso ciò che Panofsky aveva definito un «positivismo anglosassone»[16]. Così, la «salutare costrizione» a dover passare dalla lingua tedesca – definita troppo complessa e spesso «difficile da decifrare» – a quella inglese, che costringeva a «sapere cosa vuol dire e deve voler dire quello che dice», era stata l'occasione per prendere le distanze da un modo di fare storia dell'arte che Panofsky non aveva esitato a definire con i termini di un'«astratta speculazione»[17].

Scritto alla frontiera fra gli studi in lingua tedesca e quelli in lingua inglese, il saggio sul cinema, a metà fra il giornalismo di «garbato intrattenimento tipico delle pagine del New Yorker», e «il trattato universitario tedesco»[18], sembra segnare questo graduale cambiamento di rotta da un modo più *teorico* di fare storia dell'arte (l'astratta speculazione degli anni passati in Germania) a uno più storicamente orientato (il positivismo anglosassone). D'altra parte, se gli spunti teorici dei suoi primi studi in lingua tedesca si erano affievoliti con l'arrivo in America, questo era anche dipeso dall'esigenza che le opere d'arte del passato, prima di «essere costruite come oggetti teorici», fossero riconosciute «nella loro materialità storica, vale a dire come oggetti puntualmente prodotti a tale data, in tal luogo, con quella tecnica, o in tale bottega [...]»[19]. Panofsky, sempre teso a ricostruire, con la pazienza del filologo, la storia delle arti del passato, aveva avuto allora il "privilegio" di trovarsi, per la prima volta, di fronte a una forma artistica della quale aveva potuto testimoniare, con entusiasmo, la nascita e seguire l'evoluzione: il cinema[20]. Concepito in questi stessi anni di elaborazione metodologica, il saggio ha così una forma ibrida, oscillando fra il riconoscimento di un'arte nuova, della quale Panofsky rintracciava *le radici storiche*, e l'analisi delle *questioni teoriche* da essa sollevate. Una «conversazione improvvisata su una forma moderna di spettacolo»[21] che, fra le maglie della descrizione storica, ne lasciava intravedere i presupposti teo-

Piero di Cosimo, *Il ritrovamento di Vulcano*

rici. Le due *dichiarazioni di metodo* di questi anni – il saggio scritto in Germania nel 1932 (*Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*), «inquieto, attraversato da qualcosa che non era del tutto una pedagogia, ma una forza interrogativa, quasi convulsiva [...] e autenticamente filosofica»[22], e la sua ri-scrittura del 1939 come introduzione agli *Studies in Iconology*, più solida e meno rischiosa – sono considerate emblematiche di questo passaggio dalla fitta elaborazione teorica a un modo più pratico di fare storia dell'arte. Un saggio della raccolta del 1939, *Preistoria umana in due cicli di Cosimo*, fornirà un esempio del metodo dello studioso e le ragioni meno evidenti, ma forse più essenziali, della sua incursione nel cinema.

Se già nel 1932 il fine ultimo di ogni interpretazione, cioè il «senso essenziale» di un'opera, non poteva prescindere per Panofsky dalla sua identificazione come oggetto storico, nel 1939 egli aveva reso più serrata la griglia di quei «correttivi obiettivi» (la storia dello *stile*, la storia dei *tipi* e la storia dei *sintomi culturali o simboli*) necessari a regolare le "intuizioni"

dello studioso durante il suo percorso articolato nei tre *livelli* d'interpretazione dell'opera: *soggetto primario o naturale, soggetto secondario o convenzionale, significato intrinseco o contenuto*. Il saggio sui due cicli pittorici di Piero di Cosimo (1461-1521)[23] è emblematico, come si è accennato, del modo di procedere panofskiano. I *livelli* s'intersecavano fra di loro: dal riconoscimento del soggetto del quadro mediante i testi classici (*Il ritrovamento di Vulcano*, Hartford) all'interpretazione rinascimentale di tali testi; dall'ambiente culturale, in cui i quadri presero forma, alle loro implicazioni filosofiche; dall'individuazione della committenza alle condizioni materiali del pannello. A queste prime ricognizioni si era affiancata la costruzione, per affinità dei temi trattati, di un *ciclo virtuale* tenuto insieme non dalle condizioni *reali-storiche* dei quadri, ma dalle comuni concezioni dell'artista e del suo tempo[24]. Nel tentativo di ricostruire l'orizzonte narrativo dei quadri, Panofsky era andato alla ricerca delle migrazioni delle figure, delle *storie*, della loro committenza e del loro contesto, le aveva in qualche modo ri-vitalizzate, messe *in movimento* verso il loro passato o verso altre immagini: aveva posto in sequenza i quadri, in una concatenazione d'immagini ed eventi, funzionale alla loro interpretazione. Non è difficile immaginare allora quale tipo di fascino avesse esercitato il cinema sullo studioso: davanti ai suoi occhi sembravano infatti srotolarsi quelle concatenazioni narrative che egli aveva sempre dovuto ricostruire (animare in un racconto) nelle immagini fisse dei quadri. Lo interessavano soprattutto certe forme specificatamente narrative di cinema:

> Il genere del mistery films [...] se ben fatto è la più onesta e genuina forma di film d'intrattenimento, essendo lo spazio doppiamente carico di tempo dal momento che lo spettatore si chiede non solo «Cosa sta per succedere?» ma anche «Cosa è successo prima?»[25].

Oltre a ciò, sembravano essersi riannodati, nel cinema, quei legami con la *società*, che egli aveva sempre cercato di riportare alla luce per le arti del passato, e che invece le altre manifestazioni artistiche del XX secolo avevano, in parte, *reciso*. Così la definizione del cinema come unica arte *viva* del XX secolo acquistava ora un diverso spessore. Il cinema aveva «ristabilito quel contatto dinamico fra la produzione artistica e il suo consumo» che si era «purtroppo attenuato, se non interamente interrotto in molti altri campi dell'arte»[26], e sembrava possedere, di nuovo, quel «requisito della comunicabilità» che rendeva «l'arte commerciale più vitale di quella non-commerciale, e perciò potenzialmente molto più efficace»[27]. Il malessere nei confronti di *certa* arte contemporanea, che Panofsky non aveva mai espresso direttamente, se non con il proprio silenzio, diventava esplicito nel saggio sul cinema:

> Se si definisse l'arte commerciale come l'arte il cui primo obiettivo non è quello di soddisfare il bisogno creativo del suo autore, ma quello di accontentare prima-

> riamente le esigenze di un patrono o di un pubblico pagante, dovremmo ammettere che l'arte non commerciale è l'eccezione piuttosto che la regola; e un'eccezione abbastanza recente e non sempre felice [...]. L'arte non commerciale ci ha dato la *Grande Jatte* di Seurat e i sonetti di Shakespeare, ma anche molti prodotti esoterici fino all'incomunicabilità[28].

Il cinema restituiva allo sguardo dell'autore la comunicabilità andata perduta, la sua chiave d'accesso ai molteplici strati delle immagini, alla loro decifrazione. L'illusione era che il cinema fosse estraneo alle «tensioni interne e alle contraddizioni della cultura contemporanea», e che «pur così diverso dalle arti tradizionali, fosse il legittimo erede di queste»[29]. Tutto ciò rendeva conto, ancora di più, di una passione che, nata nel 1905, quando «in tutta Berlino c'era un solo *Kino* buio e un po' malfamato», seguì Panofsky per tutta la vita, spingendolo a ritornare più volte sul suo scritto, e a garantire la sua collaborazione con la Film Library, fino alla fine[30].

Qualche anno prima della stesura del saggio, come abbiamo già visto, egli aveva già formulato le linee essenziali della propria metodologia; e un secondo sguardo a queste ultime chiarirà meglio i termini della questione. Nel saggio del 1932 aveva affrontato le due questioni congiunte della descrizione e dell'interpretazione delle opere d'arte, sostenendo l'impossibilità dell'esistenza di una descrizione "puramente formale" (perlomeno rispetto alle opere d'arte figurative), perché anche la più semplice descrizione era *già* interpretazione, capace di trasformare «i fattori puramente formali della raffigurazione in simboli di qualche cosa di raffigurato»[31]. Una corretta descrizione di un quadro – guidata dalla storia dello stile – avrebbe sempre consentito di riconoscere, in «macchie» e «oscure superfici», «rocce» e «cieli notturni», e avrebbe sempre portato all'identificazione del *senso* secondario di queste raffigurazioni, del loro significato. L'importante era non scambiare «una macchia d'ombra per un frutto»[32]. Diventa chiaro allora come le ricerche artistiche delle avanguardie, che avevano scardinato l'*evidenza fenomenica* delle cose rappresentate, e in cui il quadro apparentemente più *figurativo* non aveva più niente a che vedere con l'*imitazione* (in cui, cioè, le macchie d'ombra si lasciavano volentieri scambiare per frutti), erano diventate, agli occhi di Panofsky, «esoteriche fino all'incomunicabilità». La sua incomprensione si era manifestata quando, nel tentativo di indicare l'importanza di una corretta identificazione del senso fenomenico, egli aveva fatto l'esempio di un quadro di Franz Marc (*Der Mandrill*, 1913, Monaco) dove lo svelamento della forma del mandrillo, nascosto fra i tratti astratti del quadro, era stata resa possibile dalla conoscenza dello stile dell'opera:

> Noi tutti sappiamo cos'è un mandrillo; ma per "riconoscerlo" in questo quadro, dobbiamo essere "atteggiati" secondo i principi della raffigurazione espressionistica che qui dominano l'opera d'arte[33].

Franz Marc, *Der Mandrill*

Panofsky aveva ricondotto al suo senso fenomenico – i baffi del mandrillo come punto di partenza per il riconoscimento della forma – un'opera che con questo non aveva più nulla a che fare, e aveva mancato il bersaglio perché, per le ricerche delle avanguardie, la questione si era spostata altrove, al di là del «dilemma fra figurativo e non figurativo»: «figurativa o no, la linea non [era] più imitazione delle cose, né cosa» («le donne di Matisse [...] non erano immediatamente donne, lo sono divenute»)[34]. Allora, se le immagini erano per Panofsky «fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio», il riconoscimento di ciò che esse rappresentavano doveva essere solo il primo passo verso la loro traduzione in un significato specifico, e poi nel loro *senso essenziale*[35]. Laddove le arti contemporanee lavoravano «al di qua della figura se non contro di essa, al di qua del segno se non contro di esso»[36], diventava, per Panofsky, più difficile ricostruire, a partire dal senso fenomenico, ciò che di «non-detto» (il soggetto rappresentato, il contesto, la vita) «un'immagine propone attraverso ciò che dice»[37]. Nel cinema Panofsky vedeva riabilitata proprio quell'evidenza fenomenica, quell'inclinazione alla figura che non aveva potuto rintracciare nelle arti visive contemporanee. Da questa sua convinzione derivava l'intero impianto del saggio. Così, anche l'individuazione del «carattere eccezionale del cinema [...] come la prima arte popolare nel senso pieno della parola»[38], aveva a che fare con la sua attrazione per la forme narrative.

Cary Grant e Constance Bennett in *Topper* di Norman Z. Mc Leod

Fin dalle prime righe, Panofsky rintracciava le radici storiche del cinema nel terreno della *low culture* del XIX secolo: «gli antenati preistorici dei [...] film di finzione» erano la «pittura di cattivo gusto di fine Ottocento», le cartoline postali, le statue di cera, i fumetti («una delle più importanti radici dell'arte cinematica»), le riviste scandalistiche e i romanzi d'appendice. Coerentemente con la sua formazione presso la Biblioteca e Aby Warburg (1866-1929), il riferimento alle «arti basse» come momento fondamentale della cultura artistica era il *segno* di una polemica con una storia dell'arte estetizzante, polemica che aveva caratterizzato anche l'ambiente di Princeton, e contro cui si rivendicava l'importanza dello studio dei generi artistici *minori*. Lo storico dell'arte veniva invitato a non «considerare alcuna sfera d'esistenza tanto bassa, tanto oscura o tanto effimera da non potere fornire testimonianze»[39], perché era spesso nell'«immagine artisticamente scadente» che «si poteva apprendere maggiormente» qualcosa sullo scheletro e la struttura dell'opera[40]. Così, coerentemente anche con il proposito di non distinguere «a priori [...] tra il suo modo di accostarsi a un "capolavoro" e il suo modo d'accostarsi a un'opera d'arte "mediocre" o "inferiore"»[41], Panofsky individuava le origini dei «film narrativi» («narrative film» è significativamente usato spesso come sinonimo del ter-

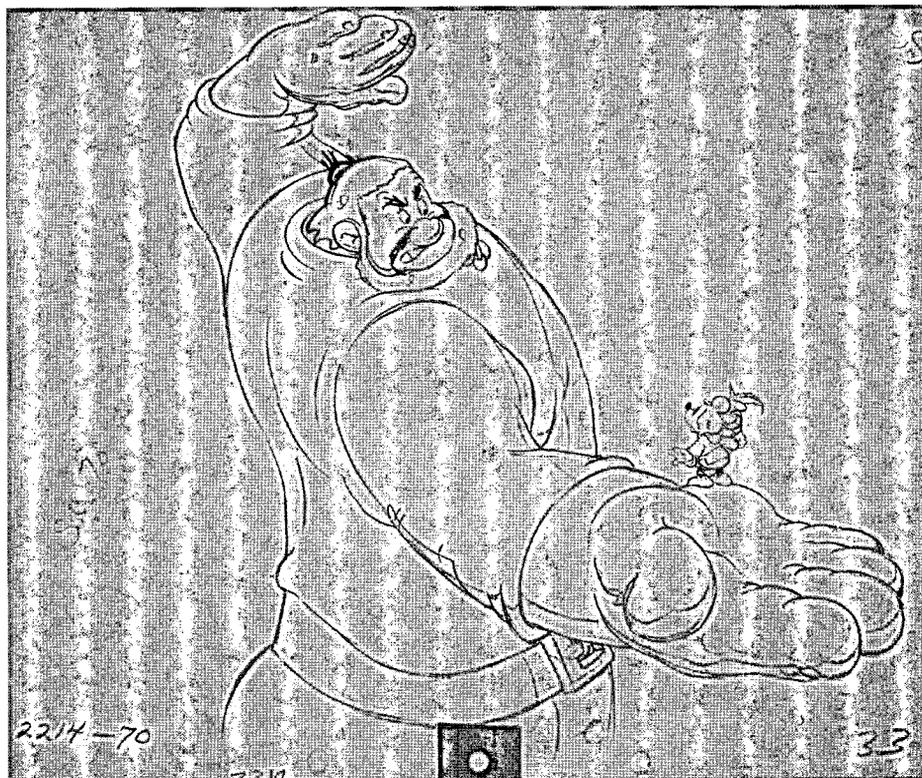
mine «movie» o «film») nei temi schiettamente popolari del conflitto fra la virtù e il vizio («dove la virtù e l'operosità venivano ricompensate e il vizio e la pigrizia punite»), dell'intreccio amoroso («un semplice sentimentalismo come quando il filo sottile di un interesse d'amore fittizio» seguiva il suo corso lungo vie tortuose), dell'«istinto primordiale per lo spargimento di sangue e la crudeltà» («la testa di Maria Stuarda che si stacca veramente», in un piccolo film Edison del 1895, *The Execution of Mary, Queen of Scots*), del «crudo senso dell'umorismo che si nutre di un'istinto sadico e pornografico» (le «slapstick comedies» o «un film francese del 1900» in cui due donne «erano mostrate mentre si sfilavano il costume da bagno»)[42]. Altrimenti detto, nei temi ricorrenti della *quest*, della perdita, della riconquista e del riconoscimento che, da sempre, hanno "abitato" la letteratura di finzione o il *romance*[43].

D'altra parte, come ha sostenuto Thomas Y. Levin, l'argomento della popolarità aveva, per Panofsky, anche un'altra funzione: quella di facilitare l'analisi iconografica del cinema[44]. Panofsky aveva avuto probabilmente la sensazione di trovarsi nuovamente di fronte a quelle gallerie di tipi e gesti codificati che avevano popolato gran parte della pittura tradizionale. Così, teso a rintracciare tipologie e gesti stereotipati, egli aveva ritrovato nel cinema gli stessi espedienti usati dall'arte medievale per informare lo spettatore: dalle didascalie (considerate dei veri e propri equivalenti dei *tituli* medievali), all'introduzione di un'«iconografia fissa che segnalava allo spettatore [del 1910] comportamento e caratteristiche dei personaggi principali»[45]. I «famosi tipi della vamp e della ragazza per bene» erano diventati i «più convincenti equivalenti delle personificazioni medievali dei vizi e delle virtù», e il villano si riconosceva per i suoi «baffi neri e bastone da passeggio»[46]. Questa tendenza verso tipi, formule narrative e generi cinematografici, si era concretizzata inoltre nella scelta di film ad illustrazione delle sue teorie: dai primi film western e di crimine ai «moderni film gangster, d'avventura o di mistero», dai film di Méliès a quelli di Griffith, dalle commedie brillanti a quelle del genere soprannaturale (la serie *Topper* di Norman Z. Mc Leod, 1939-41 o *The Man who Could Work Miracles* di Lothar Mendes, 1937), dai film di Buster Keaton («il classico sempliciotto delle leggende e dei racconti di fate [...] imperturbabilmente serio, inscrutabile e ostinato»)[47] ai film di Walt Disney (in cui Panofsky vedeva conservati «i più importanti elementi popolari – sadismo, pornografia, humor e giustizia morale – [...] spesso fusi nella variazione del primitivo e inesauribile motivo Davide-e-Golia»)[48].

L'apparente facilità con cui Panofsky aveva individuato, anche per il cinema, forme ricorrenti associate a determinati contenuti non deve, però, ingannarci. Se a prima vista questa breve storia dei tipi e dei generi cinematografici ci riconduce infatti al secondo di quei «correttivi obiettivi» rappresentato dalla storia dei tipi (*Typengeschichte*) e necessario, in ulti-

ma analisi, a distinguere «Giuditta» da «Salomè» (la ragazza per bene dalla vamp), non solo di questo egli si era servito nel saggio sul cinema. Nel 1927 aveva proposto, nel suo studio sull'*Imago Pietatis*, un contributo a una più problematica tipologia (*Typenlehre*) che si differenziava dalla storia dei tipi perché si proponeva di tener conto anche di quelle «figure che non s'interpretano né si differenziano secondo delle regole precise, ma secondo un principio di affinità che associa» contenuti simili a forme eterogenee e viceversa[49]. Quando Levin aveva individuato nella breve analisi iconografica del cinema una tendenza all'individuazione esclusiva di invarianti, aveva colto del discorso di Panofsky solo un aspetto: è anche con la più mobile "tipologia" che Panofsky aveva potuto cogliere nel cinema quegli spostamenti d'idee e d'immagini che avevano fatto sopravvivere, per esempio, il *contenuto* del «traghettatore di anime» nella sua migrazione dalla *forma* di «Hermes Psychopompos» a quella di «direttore di compagnia aerea» (in un film di Alexander Hall, *Here Comes Mister Jordan*/ *L'inafferrabile Signor Jordan*, 1941), di far posto, cioè, nella continuità tematica, alla comparsa di un'«immagine inabituale»[50].

Da Panofsky si potrebbe in qualche modo ripartire, ripercorrendo, grazie alla sua predilezione per il cinema narrativo, il solco di quella strada indicata da Pietro Montani «lungo la quale il cinema ha sviluppato, in particolare una speciale attitudine a risalire fino alle radici profonde del racconto, mostrando di saper esplorare la regione immaginativa in cui, prima ancora di trovare le sue forme, la comprensione narrativa delle cose e del tempo che le connette si fa cogliere nel suo più originario, e problematico, dischiudersi»[51].

Anche la sensazione di trovarsi di fronte alla «realtà fisica in quanto tale», e cioè che «l'immagine cinematografica [...] potesse far presa sull'inafferrabile fluire della vita, che essa potesse, per così dire, coglierla sul fatto» – comune ad «alcuni tra i primi grandi sperimentatori»[52] – è da considerarsi sintomatica dell'illusione panofskiana di riconoscere, in questa «affinità elettiva del cinema con il mondo fisico», il suo essere un «buon oggetto iconografico»[53]. In una lettera a Philip Vaudrin[54], lo studioso si soffermava sull'opinione di Sigfried Kracauer che l'istante fotografico e il film documentario (e, paradossalmente anche il cinema d'avanguardia) potessero rendere conto dell'informe fluire della realtà in quanto tale, grazie a una loro resistenza ad articolarsi in una storia. Pur concordando sul fatto che il cinema, più di ogni altra arte, avesse origine nella pura realtà fisica, Panofsky era però dell'idea che anche l'immagine più grezza e documentaristica contenesse al suo interno un germe di narrazione, una vocazione ad articolarsi in un racconto. La capacità che il cinema aveva di portare direttamente sullo schermo la realtà fisica («di un'abitazione nella periferia di Westchester [...] o delle strade di New York sotto la pioggia [...], di Edward G. Robinson e Jimmy Cagney»)[55] non era in

Walt Disney, prove per *The Brave Little Tailor*

contraddizione con il suo organizzarsi in una storia. «Dal basso verso l'alto», il cinema elaborava le sue storie e organizzava oggetti materiali e persone in una composizione. Così, secondo Panofsky, il cinema aveva rischiato di fallire quando aveva tentato di «prestilizzare la realtà prima di averla afferrata», come nella finta ricostruzione di *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene. Detto altrimenti, Panofsky risolveva quell'«opposizione antichissima» tra finzione e realtà nella sostanza narrativa dell'immagine.

L'idea di una storia da raccontare (*plot*) informava anche l'abbozzo d'analisi dei registri formali che egli tentava nel saggio. Dopo aver indicato come «possibilità specifiche del cinema» le due nozioni della «dinamizzazione dello spazio» e della «spazializzazione del tempo», egli accennava solamente allo spazio in continuo movimento e alla mutata posizione estetica dello spettatore con argomenti caratteristici della riflessione intorno al cinema degli anni '20-'30: «non solo i corpi si muovono nello spazio, ma lo spazio stesso si muove, avvicinandosi e retrocedendo, [...] dissolvendosi e ricristallizzandosi», e lo spettatore «in perenne movimento [...] s'identifica con le lenti della cinepresa, che cambia continuamente di-

Here Comes Mister Jordan di Alexander Hall

stanza e direzione»[56]. Ma poi, il movimento dei corpi nello spazio e dello spazio stesso (movimenti di macchina, piani totali o ravvicinati) veniva preso in esame nella sua efficacia all'interno del meccanismo del racconto; il grado di visibilità permesso dal cinema poteva così far seguire, per esempio, tutti «quegli eventi troppo microscopici per essere visibili in normali condizioni [...] come la puntura fatale della zanzara della febbre gialla»[57]. Il registro formale della «dinamizzazione dello spazio» veniva esplorato da Panofsky nella sua esclusiva capacità narrativa, funzionale all'azione e legato, con un doppio filo, al tempo delle storie narrate. Insomma, l'«ossessione di Panofsky per il contenuto» era soprattutto visiva[58]: così lo spazio, che si dilatava attraverso i movimenti di «un motoscafo guidato in un porto notturno», o che si snodava in «feste grandiose che si svolgono attraverso le varie stanze di una casa signorile o di un palazzo»[59], rendeva visibile un'azione-movimento che portava avanti una storia. Nella stessa direzione va letta la tendenza di Panofsky, nel corso del saggio, a spostare quella reciproca dipendenza di uno *spazio* «carico di tempo» con un tempo «naturalmente legato allo spazio»[60], verso il principio gerarchico di un primato dello spazio sul tempo. Così, se il tempo (definito anche il mezzo per esprimere le emozioni e il pensiero) si fosse «dissociato dal movimento» (lo spazio), avrebbe dato l'impressione per Panofsky di «fermarsi quasi completamente» con risultati «vicini al disastro», come nei monologhi senza spazio dell'*Enrico V* di Laurence Oli-

vier[61]. In questo caso, come ha osservato Regine Prange, Panofsky passava inoltre, senza soluzione di continuità, dalla relazione tempo-spazio a quella suono-immagine, andando verso una quasi completa «intercambiabilità del concetto di *tempo* con quello di *suono* del film e quindi con il suo *testo*»[62]. Il suono-tempo, modellandosi sull'azione, veniva esplorato da Panofsky esclusivamente nella sua orizzontalità narrativa, nella sua dipendenza da ciò che le immagini-spazio raccontavano; dal momento che una storia avrebbe preso corpo solo se configurata in uno spazio visibile, era quest'ultimo che aveva ereditato il primato della rappresentazione. Così quel «principio di coespressibilità» fra immagine e suono, che Panofsky aveva indicato come necessario con l'avvento del sonoro, tradiva un «potere normativo», poiché era sempre il suono, in fin dei conti, a dover essere coespressibile con l'immagine:

> La macchina da presa trasforma la fisionomia umana in un enorme campo di battaglia dove [...] ogni più sottile movimento dei lineamenti [...] diventa un evento espressivo nello spazio visibile e perciò s'integra completamente con il contenuto espressivo delle parole[63].

L'arte cinematografica, dunque, anche con l'invenzione del sonoro, per Panofsky sarebbe «rimasta nella sua sostanza una serie di sequenze visive unite insieme da un ininterrotto flusso di movimento nello spazio»[64]. Il cinema, che aveva avuto origine in film che «avevano aggiunto movimento a opere d'arte originariamente stazionarie», «anche se aveva imparato a parlare», avrebbe sempre conservato la sua natura di «immagine che si muove» (confermata dal prevalere, nel linguaggio comune, della definizione di «moving picture» su quella di «screenplay»)[65].

Si può individuare, in conclusione, nella tendenza di Panofsky a leggere il rapporto suono-immagine in maniera naturalistica, ovvero sul piano della «sincronia esteriore che si stabilisce tra l'immagine di uno stivale e il suo scricchiolio»[66], la soglia oltre la quale egli non si sarebbe potuto spingere. Laddove il suo discorso si era organizzato sul piano della linearità narrativa, è invece la nozione «verticale» di montaggio, che ci ha restituito Ejzenštejn, a poter rendere conto dei diversi piani dell'immagine visiva e dell'immagine sonora nella complessità del montaggio audiovisivo. Per il cineasta sovietico un'immagine muta poteva essere la più musicale, mentre un'immagine sonora la più visiva: «il gioco dei rintocchi d'orologio nelle ore d'assalto al palazzo d'Inverno. Il tremolio dei lampadari di cristallo del palazzo deserto» in *Ottobre*[67]. Se Ejzenštejn, per il fatto di essersi sempre mosso, come scrive Pietro Montani, in «un orizzonte definito d'esperienza»[68], avrebbe potuto dialogare con Panofsky su un corpo complesso, come quello dell'immagine, è anche vero che, per il regista, il tema e il senso non erano mai intesi nell'orizzontalità di una narrazione, ma nella trama densa del montaggio verticale, dove il gioco dei vari regi-

stri espressivi li faceva sconfinare l'uno nell'altro. La produzione del senso non avrebbe potuto ricondursi completamente a una storia o a un significato, ma si sarebbe nascosta in un tema «senza centro e senza fondo» «amalgama o "protoplasma" di strati di senso»[69] che «usciva continuamente» «fuori di sé», per spostare ininterrottamente la soglia del gioco della rappresentazione. Allora la «conclusione imbarazzante» di un primato dell'immagine musicale su quella *visiva* alla quale Ejzenštejn era giunto in *Teoria generale del montaggio*[70] è il punto in cui si era dovuto arrestare il discorso di Panofsky. Perché è l'aspetto visivo a "farsi carico" in modo speciale della narrazione, mentre «l'oltrepassamento della narrazione in senso classico» è «marcato, nel cinema audiovisivo, da un sistematico abbassamento della soglia di investimento ottico dell'immagine con parallela irruzione delle proprietà spaesanti del suono»[71].

---

1. Il saggio fu pubblicato, con il titolo *On Movies*, nel 1936 («Bulletin of the Department of Art and Archaeology», Princeton University); con il titolo *Style and Medium in the Moving Pictures*, nel 1937 («Transition», 26); e, riveduto e corretto, nel 1947: *Style and Medium in the Motion Pictures*, «Critique», I, 3, pp. 5-28, poi in Erwin Panofsky, *Three Essays on Style*, The MIT Press, Cambridge-London, 1995, pp. 91-125, versione da noi utilizzata con traduzione nostra. Prima traduzione italiana di Adriano Aprà e Geoffrey Nowell-Smith: *Stile e mezzo nel cinema*, «Cinema & Film», 5-6, estate 1968, pp. 5-14; poi trad. it. a cura dell'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, *Stile e tecnica del cinema*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano, 1996, pp. 91-120.
Bibliografia essenziale sul saggio: Thomas Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, in Irving Lavin (a cura di), *Meaning in the Visual Arts: Views From the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Institute for Advanced Study Princeton, 1995, pp. 313-333, poi in «The Yale Journal of Criticism», 9.1, 1996, pp. 27-55 (versione da noi utilizzata); Regine Prange, *Stil und Medium. Panofsky "On Movies"*, in Bruno Reudenbach (a cura di), *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions. Hamburg 1992*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 1994, pp. 171-190; Emilio Garroni, *Nota a Panofsky*, «Cinema & Film», 5-6, estate 1968, pp. 15-18.

2. Riassumiamo in qualche titolo l'opera di Panofsky: la raccolta, in traduzione italiana, degli studi teorici *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961; gli *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1939 (trad. it. *Studi d'iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975); la raccolta *Meaning in the Visual Art. Papers in and on Art History*, New York, 1955 (trad. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962); gli studi sull'arte fiamminga *Early Netherlandisch Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1953; la monografia *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York, 1969 (trad. it. *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia, 1992).

3. *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, Harry N. Habrams Inc. and the MoMA, New York, 1984, p. 11. Alfred Hamilton Barr (1902-1955) fu direttore

del museo dal 1929 al 1943, e dal 1947 al 1967 delle sole collezioni permanenti.
4. *The Museum of Modern Art*, cit., p. 11. Per ulteriori notizie sulla formazione del MoMA e il *debito* verso il Bauhaus si veda anche Mary Lea Bandy, *Iris Barry et la fondation du département film du MoMA*, «Cinémathèque», 2, 1992, pp. 105-111 e T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., pp. 27-28.
5. *The Museum of Modern Art*, cit. Per esempio si erano alternate le mostre dedicate a Klee (*Paul Klee*, in *Paul Klee. Three Exhibitions*, Arno Press, Repr. Ed. 1968 [1949]), o a Matisse (A.H. Barr, *Matisse his Art and his Public*, Arno Press, repr. Ed. 1966 [1951]), a quelle dedicate all'arte popolare americana (*American Folk Art. The Art of Common Man in America. 1750-1900*, The Museum of Modern Art, W.W. Norton & Company, New York, 1932) o all'arte africana (*African, Negro Art*, Arno Press, repr. Ed. 1966 [1935]). Ricordiamo inoltre la conferenza di Dalì sull'arte surrealista («The Bulletin of the Museum of Modern Art», 4, 2, 1935), quella sull'arte africana di Franz Boas (*Id.*, 6-7, 2, 1935), e il simposio sull'arte astratta con interventi di Stuart Davis e Meyer Shapiro (*Id.*, 5, 3, 1936).
6. «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 3, 2, 1935, p. 4, dove c'è il testo integrale del programma presentato alla commissione per l'apertura del dipartimento.
7. Iris Barry era stata co-fondatrice (1925-1939) della Film Society di Londra e, dal 1932, responsabile dell'archivio del MoMA. Per ulteriori notizie sulla fondazione della Film Library cfr. «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 3, 2, 1935; M. Lea Bandy, *Iris Barry et la fondation du département film du MoMA*, cit.; T. Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., pp. 27-28.
8. Robert Gessner, *Erwin Panofsky. 1892-1968*, «Film Comment», IV, 4, 1968, p. 3; cfr. anche T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., pp. 27-28.
9. «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 5, 8, 1941, p. 8.
10. T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 28, note 6, 8; M. Lea Bandy, *Iris Barry et la fondation du département film du MoMA*, cit., p. 109. I programmi delle Film Series, pubblicati nei bollettini del museo («The Bulletin of the Museum of Modern Art», 2, 3, 1935 e 4, 4, 1937), offrono un interessante termine di confronto per la scelta di film che Panofsky fa nel saggio.
11. «Per capire l'importanza simbolica della lezione di Panofsky sul film, ci si dovrebbe ricordare che [...] il cinema non cominciò ad essere considerato un soggetto degno dell'insegnamento universitario prima della metà degli anni '30» (T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 1). Sull'apertura interdisciplinare dell'Università di Princeton: Craig Hugh Smith, *Thoughts on Erwin Panofsky's First Years in Princeton*, in I. Lavin (a cura di), *Meaning in the Visual Arts: Views From the Outside*, cit., pp. 353-361.
12. Un'*aria di famiglia*, con somiglianze spesso puntuali, che emerge dal confronto del saggio con i resoconti delle attività della Film Library nei bollettini del MoMA (1933-49). Cfr. anche il catalogo della mostra *Art in Our Time. An Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the Opening of its New Building*, Arno Press, 1939.
13. R. Gessner, *Erwin Panofsky. 1892-1968*, cit.; T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 28
14. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), in *Three Essays on Style*, cit., p. 94. Ma vedi anche il programma d'apertura della Film Library in «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 3, 2, 1935, pp. 2-4.
15. La Barry (*Art in Our Time*, cit., pp. 336-337) e Panofsky usavano quasi le stesse parole e citavano quasi gli stessi film.
16. E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in *Il significato delle arti visive*, cit., pp. 305-329, specie pp. 311-316 a cui si rimanda anche per le citazioni seguenti (ed. or. *The History of Art*, in *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1953, pp. 82-111).
17. *Id.*, pp. 313-314. Dal 1933 «Panofsky pubblicherà i suoi testi unicamente in lingua inglese. E ciò [...] sottende un profondo mutamento nella scrittura e nel modo stesso di presentare i problemi. Si tratta cioè non solo e non tanto di una questione formale e simbolica [...], ma di sostanza e di contenuto, visto che lo sforzo di traduzione culturale portato avanti dall'autore negli Stati Uniti corre parallelo allo sviluppo della storia dell'arte come disciplina accademica» (Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, *97 Battle Road*, introduzione a E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, cit., p. XIX). È anche significativo, come ha scritto Georges Didi-Hubermann (*Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 127, nota 43), «che la lingua tedesca sia così spesso associata al tono "inesatto" della filosofia nell'opinione che se ne fanno molti storici dell'arte» (trad. nostra).
18. I. Lavin, *L'umorismo di Panofsky*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, cit., p. 16.

19. Daniel Arasse, *Présentation*, in E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, Flammarion, Paris, 1997, p. 6. Questo «tirarsi indietro» dalla teoria, continua Arasse, poteva essere stato suscitato «dal fatto che l'approccio storico dell'arte era confrontato con un'intensità particolare alla specificità individuale degli oggetti che studia», e che forse «l'approccio filosofico» dei primi studi di Panofsky «era stato piuttosto un'"anticipazione" rispetto al suo approccio storico» (trad. nostra).
20. E. Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures* (1937), cit., p. 121.
21. I. Lavin, *L'umorismo di Panofsky*, cit., p. 16.
22. G. Didi-Ubermann, *Devant l'image*, cit., p. 123. *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, «Logos», XXI, 1932 (*Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, cit., pp. 215-232).
23. E. Panofsky, *Preistoria umana in due cicli di Piero di Cosimo*, in *Studi di iconologia*, cit.
24. Rispetto al ritrovamento, storicamente motivato, del primo *pendant* (*Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*, Ottawa), la ricostruzione di questo secondo ciclo *virtuale* è un esempio del passaggio da un'analisi più strettamente "iconografica" (intesa come la semplice «descrizione e classificazione delle immagini [...] che ci dice quando e dove certi determinati temi trovarono formulazione visiva in certi determinati motivi») a un'interpretazione "iconologica" (intesa «come un'iconografia che vuole essere anche interpretazione» e «che si fonda sulla sintesi più che sull'analisi» (E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, cit., pp. 36-37).
25. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 104.
26. *Id.*, p. 94. Panofsky aveva indicato come uniche arti "vive" accanto al cinema l'architettura, i cartoni animati, e la grafica commerciale, mentre nel 1937 (p. 121) solo l'architettura aveva questo privilegio. Le stesse parole erano nel programma d'apertura del MoMA: «il cinema è una delle due più vive arti contemporanee» («The Bulletin of the Museum of Modern Art», 3, 2, 1935, p. 2).
27. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 120.
28. *Id*, p. 119. Ancora, negli anni '60, Panofsky aveva ammesso di «sentirsi sempre più in difficoltà nei confronti dell'arte contemporanea» (nel caso specifico in riferimento a un'opera di Barnett Newmann con cui s'innescherà una polemica a colpi di lettere editoriali, «Art News», 1961, 2, p. 6; 1961, 3, p. 6, 1961, 5, p. 6).
29. E. Garroni, *Nota a Panofsky*, cit., p. 16.
30. Quando si era presentata l'occasione della ristampa del saggio (1947) Panofsky «si spostò varie volte a Princeton e nei dintorni per tenere la sua conferenza in forma di *tema con variazioni*, terminando con la proiezione di uno dei film muti da lui preferiti, come *The Navigator* di Buster Keaton, che accompagnava con un commento dal vivo molto divertente» (William Eckscher, *Ritratto biografico*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, cit., p. 191, n. 14).
31. E. Panofsky, *Sul problema della descrizione*, cit., p. 221 e p. 217.
32. Il fatto che la «storia dello stile» avrebbe sempre permesso di identificare correttamente uno «sfondo oscuro» con un «cielo notturno», nel caso del «naturalismo prospettico» della *Resurrezione* di Grünewald (*Altare di Isenheim*, 1512-16, Colmar), o con «uno sfondo astratto», nel caso dello «spiritualismo prospettico e antiplastico» di una miniatura del X sec., mette in evidenza la fiducia che un'immagine potesse sempre essere ricondotta alla sua evidenza fenomenica (E. Panofsky, *Sul problema della descrizione*, cit., pp. 220-221).
33. Panofsky delegando l'interpretazione del quadro di Marc «al progressivo abituarsi dello sguardo dello spettatore» ai principi stilistici dell'"espressionismo", aveva ricondotto «la struttura espressiva con effetto straniante del soggetto» (R. Prange, *Stil und Medium*, cit., p. 173) a ciò che non era più: al suo dato oggettivo.
34. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964; trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, pp. 53-54.
35. Il passo sopra citato, tratto dal *Proemio* dell'*Iconologia overo Descrittione dell'Imagini Universali* di Cesare Ripa (Roma, Gigliotti, 1593; ed. ill. Roma, 1603), è in Hubert Damisch, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, in Omar Calabrese (a cura di), *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milano, 1980, p. 131. Il passo è citato anche da Didi-Hubermann (*Devant l'Image*, cit., p. 146 e p. 150) come indice della tendenza di Panofsky a riconoscere «un tratto comune fra il visibile e l'invisibile», a tradurre cioè l'immagine nell'ordine discorsivo dei concetti astratti e consegnandola «alla tirannia del concetto, della definizione, del denominabile e del leggibile».
36. H. Damisch, *Sémiologie et iconographie*, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Donoël/Gouthier, Paris, 1976, pp. 29-39.
37. Panofsky citava qui le parole di Heidegger su Kant (E. Panofsky, *Sul problema della descrizione*, cit., p. 226).
38. E. Garroni, *Nota a Panofsky*, cit., p. 17.

39. Gertrud Bing, introduzione ad Aby M. Warburg, *Gesamelte Schriften*, Leipzig Berlin, 1932; trad. it. *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, pp. XVIII-XIX. Cfr. anche Claudia Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, cit., pp. 25-28 e Volker Breidecker, *Ferne Nähe Kracauer, Panofsky und the Warburg tradition*, in V. Breidecker (a cura di), *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941-1966: mit einem Anhang: Siegfried Kracauer "under the spell of the living Warburg tradition"*, Akademie Verlag Gmbtt, Berlin, 1966, p. 203.
40. Edgar Wind, *Warburg Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenshaft», 25, 1931 (trad. it. *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*, «Aut Aut», 199-200, 1984, pp. 121-135). Per una sintesi di questi argomenti: Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a Ernst H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in *Miti emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986; pp. 29-106; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970 (trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983); Horst Bredekamp, Michael Diers e Charlotte Schoell Grass (a cura di), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim, 1991; C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto, Per una storia del pensiero iconologico*, cit.
41. E. Panofsky, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in *Il significato delle arti visive*, cit., p. 21, n. 1.
42. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 95.
43. Secondo le definizioni di Northrop Frye, *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Harvard, 1976 (trad. it. *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del "romance"*, Il Mulino, Bologna, 1978).
44. Levin si è opposto alla tendenza a considerare il saggio sul cinema di Panofsky nell'ambito della *Kulturgeschichte* warburghiana. Cfr. T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 324.
45. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., pp. 108-112.
46. Allo stesso modo: «una tovaglia a quadri significava, una volta per tutte un ambiente "povero ma onesto"; un matrimonio felice, prossimo a essere minacciato dalle ombre del passato, era simbolizzato dalla giovane sposa che versa il caffè della prima colazione al marito». E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 112.
47. Secondo le parole dello stesso Panofsky in «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 2, 3, 1949, p. 44.
48. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 104.
49. Si è qui utilizzata (trad. nostra) la versione francese del saggio *Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/"Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix"*, in *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, cit., p. 28 (ed. or. *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengescichte des Scmerzensmanns un der Maria Mediatrix*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburstage*, Leipzig, 1927, pp. 261-308). Cfr. D. Arasse, *Présentation* in E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, cit., pp. 8-9.
50. «Di fronte alla singolarità dell'opera "inabituale" la tipologia (*Typenlehre*) serve a fondare e a verificare lo scarto che quell'immagine instaura in rapporto ai tipi stabiliti [...]. Così che l'analisi iconografica si trova confrontata al suo limite costitutivo, l'associazione d'idee e d'idee e d'immagini» (D. Arasse, *Présentation* in E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, cit., p. 8, trad. nostra).
51. Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini Associati, Milano, 1999, p. 12.
52. *Id.*, p. 39.
53. T.Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., p. 35.
54. La lettera (17 ottobre 1949), citata da T. Y. Levin (*Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., pp. 35-37) a cui si rimanda per una sintesi di questi argomenti, è pubblicata in V. Breidecker (a cura di), *Siegfried Kracauer-E. Panofsky*, cit., in cui si trova il progetto di Kracauer *Tentative Outline of a Book on Film Aesthetics* (1949) per *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, 1960.
55. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 122.
56. *Id.*, pp. 96-98. Cfr. T. Y. Levin, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, cit., pp. 31-33.
57. *Id.*, p. 98.
58. Willibald Sauerländer, *Struggling with a Deconstructed Panofsky*, in I. Lavin (a cura di), *Meaning in the Visual Arts: Views From the Outside*, cit., p. 394: «Non c'è differenza fra Panofsky film-dipendente e lettore appas-

sionato di Balzac, Simenon e altre storie di detective, e Panofsky l'iconologo [...]. Più che nel simbolismo egli era interessato nella messa in scena di storie e personaggi. Al di sotto della sua erudizione c'era la sua autentica gioia di essere intrattenuto visivamente da raffigurazioni di ogni sorta di eventi – miti, leggende, racconti –, dai tipi e dalle loro trasformazioni camaleontiche» .

59. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 98.

60. E. Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures* (1937), cit., p. 125.

61. Panofsky dopo aver citato l'*Enrico V* come un esempio poco riuscito del principio di coespressibilità, aggiungeva «il più alto consenso al film verrà sempre da chi [...] non ama il cinema *au naturel* o Shakespeare *au naturel*». Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 102.

62. R. Prange, *Stil und Medium in the Motion Pictures*, cit., p. 180 (corsivi e trad. nostri).

63. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 101. «Una serie di bolle di sapone, fatte scoppiare successivamente, emette una gamma di suoni esattamente corrispondente, per grado e volume alle dimensioni delle bolle; le tre ugole della balena Willie (piccola grande e media) vibrano in accordo con le note del tenore del basso e del baritono» (*Id.*, p. 104, il riferimento è a *Make Mine Music*, 1946). Cfr. E. Garroni, *Nota a Panofsky*, cit., pp. 17-18.

64. E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), cit., p. 100.

65. *Ibid.*, p. 95.

66. Sergej M. Ejzenštejn,. *Il montaggio verticale*, in *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986 (ed. or. 1923-41).

67. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 291.

68. P. Montani, *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Edizioni Quattroventi, Urbino, 1993, p. 49. Allo studio di Montani, curatore delle traduzioni italiane dell'opera di Ejzenštejn, rimandiamo in generale per i passaggi seguenti.

69. *Id.*, p. 42.

70. *Id.*, p. 36 e in generale pp. 45 e sgg.

71. P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, cit., p. 36.

Il pensiero cinematografico di Cesare Brandi

Flavio De Bernardinis

Già nel suo saggio giovanile, *Carmine o della pittura*[1], la cui prima edizione data 1945, Cesare Brandi, se pur di sfuggita, si poneva il problema se il cinema potesse allinearsi fra le modalità riconosciute della manifestazione artistica. E la risposta risuonava negativamente, senza appello.

Nel 1993, riflettendo su questo saggio, Pietro Montani riscontrava, nelle posizioni del personaggio di Eftimio, che dà voce all'autore, un certo vizio nell'impostazione del discorso[2].

Procediamo con ordine. In poche parole, Eftimio – e Brandi con lui – nega la patente di arte al cinema perché modulo riproduttivo troppo compromesso con la *matrice esistenziale* degli oggetti che rappresenta. Questo carico eccessivo sul lato dell'esistente pregiudica, in modo irrimediabile, la trasfigurazione *formale* dei dati oggettivi raffigurati sulla pellicola. La pratica del montaggio, se non bastasse, è additata come un trucco al servizio dello spettacolo. Come sottolinea assai bene Montani, il cinema è limitato a una «retorica, oggi forse la chiameremmo una "pragmatica", che tematizza i dispositivi di coinvolgimento dello spettatore»[3].

Circa venti anni dopo, in un testo straordinario, Brandi ritorna sulla questione, e la sua posizione al riguardo è sensibilmente modificata. Ne *Le due vie*[4] l'autore, come aveva annunciato nella nota introduttiva dell'edizione einaudiana del *Carmine*, mira a investigare «il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte»[5]. Si tratta, secondo Massimo Carboni, di «un libro quasi interamente dedicato al tema dell'integrazione dello spettatore nell'opera d'arte moderna e contemporanea»[6].

La figura dello spettatore, che nello studio del 1945 era postulata come il terminale predisposto alla resa spettacolare del fatto filmico, il punto di arrivo di una retorica a cui il cinema soltanto sembrava interessato, adesso, negli anni '60, diventa il fulcro, il perno attorno al quale rielaborare i passaggi di un'estetica. Il cinema comincia, pertanto, a guadagnare le posizioni perdute venti anni prima.

Come è evidente, ci interessa in questa nota porre attenzione al rapporto fra il cinema e l'ambito della storia e critica d'arte. L'esempio Bran-

di ci è parso, nel contesto italiano, particolarmente illuminante, trattandosi di una riflessione che, non senza sorpresa, si pone al di là delle griglie dello strutturalismo, degli eccessi dello storicismo, degli a priori dell'idealismo, delle derive del decostruzionismo. E che, sul versante del pensiero fenomenologico, indaga le manifestazioni artistiche a tutto campo con piglio garibaldino, senza ubbie o timori reverenziali. Non possiamo, allora, ripercorrere opportunamente la riflessione brandiana sull'argomento senza soffermarci sulle pagine, decisive, che ne *Le due vie* l'autore dedica alla pratica della fotografia. Perché alla fotografia sembra affidato il medesimo destino attribuito al cinema venti anni prima: l'occhio della macchina, che coincide con l'occhio di chi guarda, «inquadra la presa d'immagine che ricava dalla realtà»[7]. La presa di immagine non decolla. Ovvero: la fotografia riesce nell'estrazione dell'oggetto dal flusso dell'esistente, indispensabile perché vi sia arte, e qui si ferma, senza accedere alla sospensione della forma artistica. La dottrina fenomenologica, a cui Brandi è devoto, non sembra lasciare ulteriori spazi di manovra. Al massimo, la fotografia, come il cinema, può coltivare una *aspirazione alla forma*, ponendosi in posizione ancillare del proprio atteggiamento mimetico.

Brandi ne dà una motivazione sia genetica che strutturale. Nei meandri della temperie artistica ottocentesca[8], pittura e fotografia sembravano sfidarsi nella resa fedele e puntuale della realtà. Il 1958 è la data che Brandi fissa per una sorprendente riconversione dei destini di pittura e fotografia, grazie alla provocazione del neo dada e soprattutto all'irrompere della pop art. Se in origine la pittura sembrava invidiare alla fotografia la sua "exactitude", adesso la dinamica appare rovesciata: è la fotografia, nuda e cruda, a fare irruzione fin dentro l'opera pittorica. In Rauschenberg e Andy Warhol, essa fa la sua comparsa semplicemente come inserto.

Non ha affatto torto chi sostiene, allora, che tutto il lavoro intellettuale di Brandi tende alla formulazione di un attuale, e classico, approccio sistematico alla questione dell'arte, ovvero a «riconquistare al contemporaneo una dignità e una dimensione simbolica dell'opera d'arte, in un senso nuovamente altissimo, hegeliano»[9]. Secondo Brandi, in ragione di una, se pur imprevedibile e sinusoidale, inarcatura dialettica, nel contesto estremo della pop art l'artista si rovescia in fotografo, perché

> mentre il fotografo si parte, e non potrebbe essere altrimenti, da un oggetto, ora l'artista moderno nella sua elaborazione arriva all'oggetto, di fronte al quale *eccita* lo spettatore a comportarsi come l'autore di fronte all'oggetto[10].

L'arte come "evento in atto", di cui l'*action-painting* di Pollock sembra un ottimo esempio, è il luogo del coinvolgimento di uno spettatore che viene "eccitato" a partecipare al processo creativo.

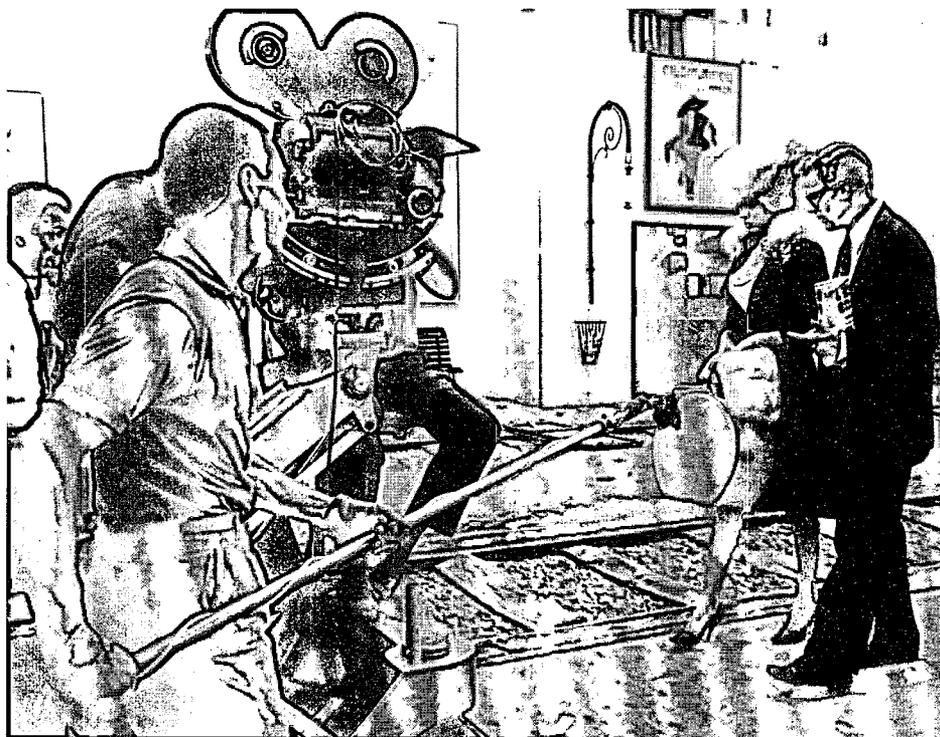
Superata la stagione dell'*informale*, da Pollock fino a Burri, che rappresenta per Brandi l'ultima grande stagione dell'arte, nella fase estrema

Il cinema come collage: *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais

del new dada e della pop art è come se si ripartisse da zero. L'oggetto è lì, disponibile anche se non ancora pronto all'immagine, alla forma. La fotografia invade lo spazio consacrato alla pittura:

> Nella fase attuale della pop art, lo spettatore è lasciato sull'orlo dell'oggetto come il fotografo dietro la sua macchina da presa[11].

L'eccitamento è frutto specialmente di questa passività. Della forma non pare restare più traccia: resta soltanto una vaga, indistinta aspirazione alla forma.

Mi sembra indubitabile – anche se Brandi non lo dice – che il cinema abbia *realizzato* sul piano massmediatico questa "perversione" dell'arte contemporanea. La riproduzione cinematografica si ferma alla investitura simbolica dell'oggetto, ma non perviene alla forma. La macchina da presa, che certo cattura l'oggetto nel flusso esistenziale delle cose, non riesce poi a sospenderlo nell'atto dell'elaborazione formale. L'oggetto rimane imbrigliato nelle maglie dell'esistente. Da qui deriva la natura intimamente *pornografica* del cinema, almeno quello meramente riproduttivo: ovvero la sua prensione ottica su una realtà arbitraria, ancora *svestita* di ogni capacità e tensione formale.

Il cinema come collage: sul set di *8½*

Ma torniamo a Brandi, che conclude *Le due vie* affrontando inevitabilmente la questione del cinema e della sua natura fotografica. Il punto in comune tra cinema e fotografia è, ai suoi occhi, la tipologia del *reportage*: formalismi e stilemi patinati risultano irrimediabilmente nocivi al cinema, in quanto aggiunte spurie all'oggettività dell'immagine *reperta*, trovata e colta nel flusso vivo dell'esistente. Davanti al problema di stabilire se il cinema sia o meno un'arte, Brandi rivendica la legittimità di un approccio fenomenologico. È perfettamente inutile, egli sostiene, ricercare e argomentare l'assimilazione del cinema alla pittura, al romanzo o al teatro. Il fatto importante, invece, è che anche il cinema, ormai, sembra aver toccato quel territorio che teatro, romanzo e pittura hanno raggiunto pienamente: il territorio di un nuovo spettatore, che abbandona l'atteggiamento della partecipazione emotiva per la vicenda o il personaggio, a vantaggio di un procedimento di *integrazione*. «La vicenda si offre ad essere manipolata interiormente in vario modo e non accettata in una direzione unica»[12]. Gli esempi più marcati di tale dinamica, agli occhi di Brandi, sono *8½* e *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*), film che risultano esemplari perché coinvolgono lo spettatore in più direzioni di fruizione, senza per questo alterare il senso genuino di reportage dovuto alla natura fotografica del cinema. Senza fare dell'espressionismo gratuito, insom-

ma, Fellini e Resnais hanno «realizzato un *collage* di sequenze che dovranno essere interpretate, e come tali richiedono l'intervento attivo e non solo ricettivo dello spettatore»[13].

Prima di approfondire questa intuizione brandiana del collage, è necessaria una pausa di riflessione. Innanzitutto, non bisogna perdere di vista il parallelismo, che Brandi non abbandona mai, fra l'analisi del cinema e della fotografia da un lato, e l'investigazione sulla pop art dall'altro. Entrambe sono manifestazioni espressive che incidono favorevolmente sulla massificazione della cultura, tentando di trasformarla dall'interno. Tanto Fellini che Warhol producono, utilizzando una formula che Brandi mutua da Garroni, delle "oggettualità", qualcosa che non può chiamarsi pienamente opera d'arte ma che non è affatto irrilevante per la coscienza, e che snatura la predisposizione omologante dei mass-media. La coscienza, in una parola il fruitore, nel secondo dopoguerra ha abbandonato il territorio della contemplazione per accedere a quello, come si è detto, della integrazione. Cinema e pop art sono manifestazioni esemplari di tale trapasso.

La tappa della riflessione cinematografica di Brandi relativa al *Carmine*, datato 1945, è così definitivamente superata dai fatti[14]. I fatti dicono che è ormai chiusa, per lo spettatore, la stagione della contemplazione, e dell'appagamento conciliatorio che ne derivava. Perché? Lo abbiamo detto, ma adesso è il caso di puntualizzare meglio. Brandi distingue il processo creativo che conduce all'apparizione di un'opera d'arte in due fasi, la *costituzione di oggetto* e la *formulazione di immagine*. Con la prima, un oggetto percepito viene estratto dal flusso dell'esistenza: ciò non significa neutralizzarlo, consegnarlo a una evidenza oggettiva senza scampo, ma vuol dire, come scrive, anche se con altre intenzioni, Emilio Garroni, *oggettualizzarlo*, ovvero isolarne l'apparenza a scapito dell'esistenza. L'apparenza non è riducibile al puro dato oggettivo dello storicismo, o all'ineffabile baluginare dell'idealismo. Essa è senza alcun dubbio immagine *connotata*, ovvero carica di quelle assunzioni e aspettative che la creatività dell'autore vi ha proiettato. Il secondo momento, la *formulazione di immagine*, è schiettamente formale: ogni dato empirico, riferibile pur sempre al livello esistenziale da cui è stata estratta l'immagine, viene a cadere. Ciò che appare è la forma, che è realtà, senza dubbio, ma realtà che non partecipa più dei gradi dell'esistente: realtà senza esistenza; apparizione senza più agganci empirici; fenomeno che fenomeno non è. Questo paradosso, apparente è il caso di dire, costituisce e giustifica la celebre formula che Brandi, nel corso della sua vita intellettuale, ha riferito all'essenza dell'opera d'arte, ovvero l'*astanza*: presenza piena, connotata e complessa dell'opera, priva dei contenuti empirici, effimeri, insiti nel dato esistenziale. Tale, in parole molto rozze, è la dottrina fenomenologica dell'estetica brandiana, che è stata osteggiata, in quegli anni, negli ambienti legati agli studi di arte di ispirazione crociana (nei quali spicca-

va, per restare al dibattito cinematografico, Carlo Ludovico Ragghianti[16]), e che è stata spazzata via, nella cultura italiana, dall'affermazione piena dello strutturalismo e della semiotica, da un lato, e dal decostruzionismo e l'ermeneutica dall'altro[15].

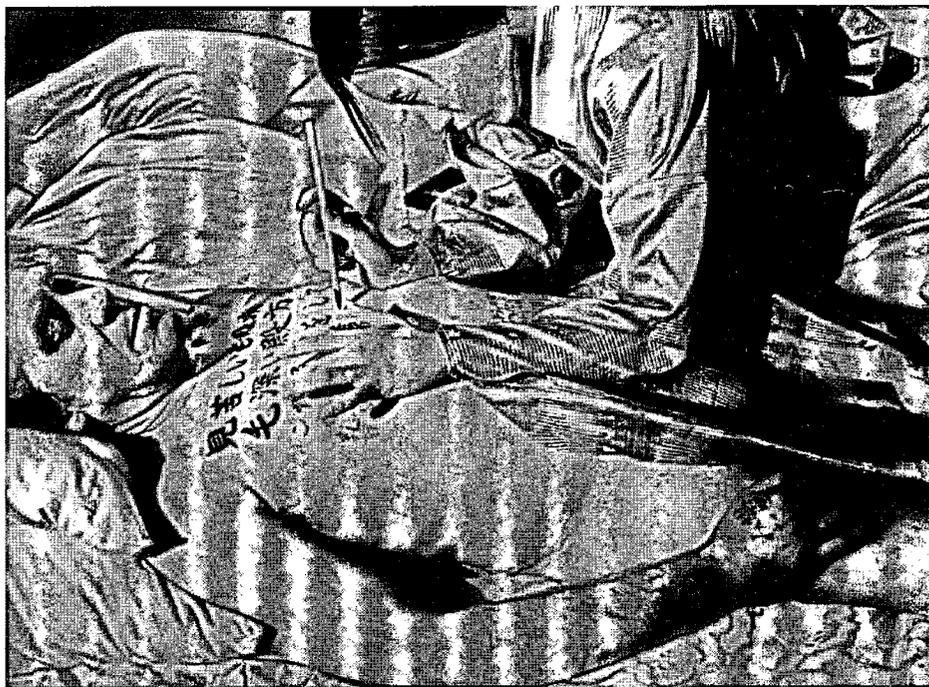
Cosa è accaduto, dunque, per Brandi, nell'immediato dopoguerra di così importante da andare a influire anche sulla *astanza* di cinema e fotografia? È successo che gli artisti si sono posti, consapevolmente, dei limiti. Ovvero, hanno risolto di escludere uno dei due momenti della creazione artistica. E così facendo, a turno, o si sono arrestati alla fase della *costituzione di oggetto*, al prelievo del dato oggettivo dalla realtà esistenziale (è il caso di cinema e fotografia), oppure sono passati immediatamente alla *formulazione di immagine*, scartando qualsiasi rapporto con l'oggettualità (è il caso dell'astrattismo e poi dell'informale). Una sezione della pop art si è arrestata ancora più a monte, ossia alla presentazione dell'oggetto, costituito senza alcuna o con minima elaborazione. Lo spettatore, come si è già detto, viene abbandonato *sull'orlo* dell'oggetto, prima ancora di qualsiasi *messa in posa*. Si attiva proprio qui un suo nuovo coinvolgimento, non più nel segno della condotta contemplatrice, ma in quello della integrazione e del contributo attivo.

La formula di "spettatore integrato", giunti a questo livello della riflessione estetica, incontra gioco forza la macrofigura dell'opera aperta di Umberto Eco. Ma è un incontro che dura non più di una pagina e mezzo[17]. Subito dopo Brandi individua una condizione, diciamo così, socio-esistenziale dell'età contemporanea che dà ragione, in qualche modo, della formula stessa. L'età contemporanea, infatti, si caratterizza ai suoi occhi per la riduzione del tempo alla «precarietà del presente storico», nel quale il futuro si contrae e il passato confluisce[18].

La perdita del futuro è innanzitutto

> riduzione dell'essere all'esistere [...], dimensione ontologica negativa della nostra epoca [...]. Ed è a tale livello che si è sviluppata la capacità all'integrazione per l'opera d'arte: anche questa doveva essere tolta da quel regno dell'assoluto corrispondente, nei limiti dell'esistente, all'eternità dell'essere. Riportata alla precarietà del presente storico, da quell'eterno presente che individuava, l'opera d'arte diviene allora accettabile[19].

In tale precarietà, dunque, si dà spazio all'attività di integrazione da parte dello spettatore. Nel cinema, come nella pop art, ci si limita alla *costituzione d'oggetto* (l'oggetto viene effettivamente prelevato dal flusso della realtà esistenziale), mentre tocca allo spettatore *integrare* la *formulazione di immagine*.

Parlando di fotografia Brandi non era stato altrettanto indulgente. A suo giudizio, infatti, il fotografo riesce a caricare l'oggetto di una intenzionalità specifica nel gesto stesso di isolarlo nel campo visivo, ma è in-

Il film come ipertesto: *The Pillow Book* di Peter Greenaway

capace di dargli forma e perciò rimane inesorabilmente spettatore di quell'oggetto, di cui non può che rendere l'immagine. Fotografia e pop art si incrociano nella fase della resa nuda e cruda dell'oggetto, che addirittura, in certi casi, resiste all'iniziazione, alla elementare eventualità della messa in posa. In questo corto circuito riproduttivo, l'integrazione dello spettatore, chance che l'età della perdita del futuro ancora offre al territorio delle arti, è vanificata, perché assunta a priori come *simulacro*. Il fotografo e l'artista pop integrano a priori l'attitudine dello spettatore, metà *voyeur* metà *flâneur*: ossia restano a guardare, a prescindere da ogni prelievo, scatto o istantanea, prigionieri dell'immaginario ancor prima di ogni immaginazione[20]. Si corre il rischio di assistere a «una lenta sostituzione dell'attitudine del fotografo a quella fondamentale dell'artista»[21].

La salvezza della fotografia può risiedere solo nella pratica del reportage, che, nell'ottica brandiana, almeno fa piazza pulita di ogni pretesa di artisticità, autolimitando la propria azione al territorio, congeniale, del prelievo di oggetti dal flusso esistenziale del mondo. Per Brandi, insomma, come per l'altro grande fenomenologo André Bazin, bisogna *far sparire la macchina*: nel rifiuto radicale dei viraggi, dei trucchi, del flou, degli effetti, la fotografia ritrova la propria vena originaria di istantanea. Quando il fotografo fa di sé nient'altro che il simulacro dello spettatore, per esempio con fotomontaggi o trattamenti, non solo vanifica l'effettiva

attività integrativa di chi fruisce l'immagine, ma compromette persino la fase iniziale di intenzionalità o investitura simbolica, che vanno a dissolversi nella illusorietà vuota del trucco.

Giunti alla summa del pensiero brandiano, la *Teoria generale della critica*, è però impossibile procrastinare l'assunzione piena del cinema nella mappa delle arti. E questo grazie all'introduzione, nell'estetica brandiana, di un momento particolare del procedimento della creatività artistica, ossia la *flagranza*. La flagranza è la «manifestazione primaria della cosa»[22], la sua matrice esistenziale. Essa rientra a pieno titolo nella investigazione fenomenologica delle arti: del teatro, innanzitutto, che si basa sulla presenza immediata dell'attore, e del cinema, attraverso il medium della fotografia. La flagranza, così, va a occupare l'orlo dell'oggetto che avevamo visto cadere in balia del simulacro. Essa, sul piano conoscitivo, è il termine medio fra l'oggetto esterno e il concetto. Sul piano estetico, fra l'oggetto esterno e l'astanza, la forma. Prima della messa in posa dell'oggetto vi è già la flagranza, la presenza immediata della cosa che la resa fotografica risolve in funzione di astanza. Ascoltiamo Cesare Brandi:

> Nella fotografia e nel cinema, è la restituzione a vista di un dato aspetto naturale che deve sempre comunicare il senso della flagranza della cosa, e cioè della esistenzialità della matrice[23].

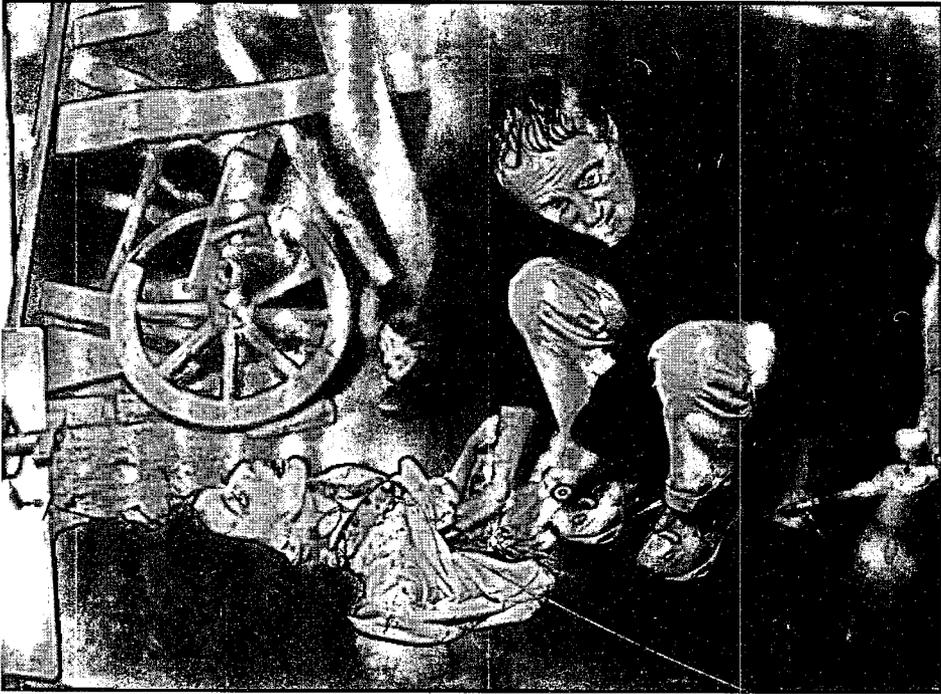
Questo, come si ricorderà, costituiva esattamente l'impedimento a che il cinema fosse considerato una forma di espressione artistica. Adesso invece

> nel cinema si ha un prelievo diretto sulla matrice esistenziale, e quanto ne può suscitare l'astanza è un superamento della flagranza nella flagranza stessa[24].

Questo superamento, che non è semplicissimo afferrare o dedurre, è certo un apice fenomenologico, nel pensiero estetico di Brandi. Verrebbe da dire che è il punto in cui la fenomenologia viene colta in quanto nocciolo e mito. La flagranza come manifestazione primaria della cosa non è ovviamente rivelazione mistica, ma postazione dei mezzi fonici e ottici di datità con cui l'oggetto si dà alla percezione. La flagranza si trova al bivio fra due vie, la semiosi e l'arte. Nel processo semiotico la flagranza dei mezzi ottici e fonici si riassorbe nel messaggio trasmesso. Nel processo artistico, invece essa non si fa riassorbire nelle funzioni comunicative, ma viene sospesa, messa in scena, e trapassa in astanza. Una possibile, feconda, messa in scena dei mezzi ottici e fonici del significante cinematografico, abbiamo detto, è il collage.

Ora, è inutile continuare a parafrasare la riflessione brandiana se non si sottolinea con fermezza che il problema, in questo contesto, risiede nel fatto che a fare arte sia deputata una macchina. Nel teatro, senza esitazioni, la flagranza è *subito* il supporto dell'astanza, nel senso che la presen-

za immediata dell'attore si fa tramite sia del personaggio che della vicenda. Nel cinema è questo "subito" a venir meno. In mezzo, appunto, c'è il medium della fotografia. La flagranza fotografica è in regime di *contiguità* rispetto alla matrice esistenziale dell'oggetto inquadrato. Questa contiguità diventa, come abbiamo ricordato, un apice fenomenologico.

Il tragitto compiuto ne *Le due vie* aveva contribuito a dissodare il terreno. L'arte contemporanea, secondo il Brandi di un libro che si fa fatica a comprendere come mai non venga più ristampato, dopo la stagione dell'informale, in cui spiccavano le poetiche della materia (Burri su tutti), ha conosciuto quelle che si chiamano le poetiche dell'oggetto, neo dada e pop art in testa. A queste poetiche si aggiungono i mezzi espressivi nuovi, la fotografia e il cinema, che sempre con l'oggetto hanno a che fare. Anche alcuni artisti, quali ad esempio Spoerri, Dine, Oldenbug e Segal, hanno introiettato la disposizione del fotografo, ponendosi davanti agli oggetti reperiti nel flusso esistenziale del mondo come fotografi esanimi davanti alla realtà. Di qui, il pericolo, evidente, di *ridurre tutto a immagine*, a scapito della oggettualità dell'arte, sia al di qua che al di là dell'obiettivo della macchina; e di *pervertire* l'attività di integrazione dello spettatore, il quale, di fronte a qualcosa che non è né quadro, o inquadratura, né puro e semplice esistente, cede alla tentazione, si eccita, come scrive testualmente Brandi, e devia il proprio ruolo di fruitore dentro un perverso regime di co-autorialità[25]. Il fotografo, dal canto suo, si accontenta di rimanere lo spettatore dell'oggetto fissato che, così, non è più "formulabile" perché rimane ancorato all'esistente e può solo essere guardato. Nella deriva della pop art della metà degli anni '60, secondo Brandi, l'artista è vittima di un tale equivoco perverso: «l'artista attuale non si parte da un oggetto, ma crea un'immagine che si comporti come un oggetto»[26]. L'immagine come oggetto è bandita dal sistema brandiano. Questo atteggiamento culminerà, in *Teoria generale della critica*, nella condanna dell'immagine laser considerata volgare illusionismo, alla stregua del più pedestre dei *trompe-l'oeil*. L'immagine in quanto tale è calco, o mero fissaggio. L'immagine come oggetto, aggiungiamo noi, è l'antecedente del virtuale, in cui il rapporto con la realtà esistenziale è snaturato perché l'immagine è destinata ad accedere a una nuova natura sintetica, natura che non può che essere rifiutata dalla fenomenologia brandiana. La cultura artistica, alla metà degli anni '60, già corre il pericolo di abolire la dialettica fra esistenza (flagranza) e apparenza (astanza), a favore di una dimensione, il virtuale, in cui le polarità creative della *costituzione di oggetto* e della *formulazione di immagine* si dissolvono. L'immagine virtuale si insinua, non si costituisce, né si formula. Lo spettatore delle immagini sintetiche non si integra né partecipa, certo si eccita. Brandi presagisce tutto questo già nella evoluzione della pop art intorno alla metà degli anni '60, in un contesto artistico ancora saldamente agganciato alle poetiche dell'oggetto e della materia.

Il set come installazione: Dario Argento prepara *Non ho sonno*

Il momento della flagranza, come si diceva, è decisivo per una corretta considerazione estetica del cinema. Nel teatro, la presenza dell'attore-personaggio sul palco fa sì che

> si esistenzializzerà otticamente, davanti agli occhi del fruitore, il referente. Ossia si renderà flagrante l'astanza del referente[27].

Qui si compie uno dei tanti rovesciamenti che il pensiero brandiano individua nel territorio, polimorfo e sinuoso, delle arti contemporanee. La flagranza, invece di lasciare il passo all'astanza, cederle la scena e la ribalta, rimane *sensibile*, ed estende questa sensibilità all'astanza stessa. Brandi preferisce puntualizzare che ne è evidentemente il supporto (oppure, in riferimento alle teorie di Hjelmslev, la sostanza dell'espressione). Nel cinema, fra attore e personaggio, c'è di mezzo il medium fotografico il quale, grazie all'introduzione della nozione di flagranza, acquista ora diritto all'astanza. In *Teoria generale della critica* vengono perciò superati i dubbi e le riserve espressi ne *Le due vie*. La flagranza come supporto dell'astanza deve passare di necessità per il tramite della fotografia: la sua azione ne risulterà attenuata, meno sensibile, eppure decisiva.

Brandi innesca un vertiginoso corto circuito: se la flagranza viene attenuata dal medium fotografico, la fotografia senza la flagranza esistenziale della cosa riprodotta non è fotografia. Inoltre, l'astanza del cinema

non si fonda solo sulla fotografia, ma è affidata anche al montaggio, al sonoro, al colore, alle tecniche narrative, al taglio pittorico, al dialogo. Se nella fotografia si posiziona, pienamente, il momento della flagranza, sarà, piuttosto, e Brandi lo dice esplicitamente, l'*immagine audiovisiva* a convogliare su di sé la caratteristica ulteriore della flagranza/astanza. Si avrà, quindi, il cruciale superamento della flagranza nella flagranza stessa, ovvero il transito *dal fotografico all'audiovisivo*. Tanto che, sostiene Brandi, oggi ormai la paternità di un film «solo al regista compete di diritto, anche se questo si sdoppi nello sceneggiatore, nello scenografo e nell'operatore fotografico»[28].

Usiamo il termine di transito, proposto da Perniola[29] perché si tratta davvero di un passaggio dallo stesso allo stesso, di una differenza quasi *impercettibile*: dal fotografico, ovvero dalla matrice esistenziale della cosa riprodotta, che ancora non può accedere al grado di astanza, si transita nell'audiovisivo, in cui la flagranza, per riprendere le suggestioni de *Le due vie*, non si accontenta di un semplice prelievo dal campo dell'esistenza, ma si protende nella testura del collage. In *Teoria generale della critica* si citano ancora Fellini e Resnais. Il cinema agli occhi di Brandi deve apparire qualcosa che somiglia a un *collage di codici*.

> Le proprietà visive del frammento che è stato scelto sono caratteristiche che vengono "elette" solo dalla concezione formale che l'artista persegue [...]. Il collage dal campo della semiosi mira a transitare in quello dell'astanza[30].

Porre l'accento sul collage vuol dire salvaguardare l'orizzonte fenomenologico del cinema. La fotografia sottrae il collage, da subito, all'ambito delle semiosi. Tutti i codici all'opera nel film, di cui nessuno specifico, costituiscono il cinema come collage audiovisivo. Il collage, così, è il territorio in cui la flagranza può essere superata nell'ambito della flagranza stessa, perché attesta il transito dal fotografico all'audiovisivo, ovvero dal campo dell'esistenza immediata, la fotografia, al campo dell'esistenza sospesa, il cinema. È come se, nello stadio primario della fotografia, la flagranza non avesse ancora imboccato la strada che conduce alla semiosi, oppure all'astanza. È il cinema che fa transitare la fotografia nell'ambito dell'astanza, se la trascina dietro, la guida sui sentieri della fenomenologia. Il collage di codici (visivi, sonori, musicali, narrativi, pittorici) che costituisce il cinema fa defluire l'istantanea fotografica in immagine audiovisiva, ossia nella flagranza che si supera sul suo stesso terreno.

Qui ci fermiamo. Era nostro obiettivo dissodare il terreno su un pensiero cinematografico poco conosciuto. Resta molto da dire. Non ultima la questione del restauro, campo e disciplina a cui Brandi ha dedicato la propria vita intellettuale. Sappiamo che si inizia a ipotizzare, sull'esempio brandiano, una carta del restauro in ambito cinematografico[31].

Per ora bastino le annotazioni fatte, non ultima quella sul collage filmico. Pensando ad Antonioni, Buñuel, Kieślowski, Lynch, Wong Kar-wai, ma anche a Lars Von Trier e al manifesto *Dogma 95*, ci chiediamo se il collage, nel senso proposto e in altri da approfondire, non costituisca terreno fertile per un'indagine sul cinema nell'ambito della storia dell'arte, secondo una direzione che il pensiero di Brandi ha tracciato poderosamente.

1. Cesare Brandi, *Carmine o della pittura*, Scialoja Editore, Roma, 1945; III ed. Editori Riuniti, Roma, 1992.
2. Pietro Montani, *L'ospite importuno del* Carmine *di Cesare Brandi*, in P. Montani, *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino, 1993, pp. 151-171.
3. *Id.*, p. 166.
4. C. Brandi, *Le due vie*, Laterza, Bari, 1966.
5. C. Brandi, *Carmine o della pittura*, Einaudi, Torino, 1962, p. LVII.
6. Massimo Carboni, *Prefazione* in C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Editori Riuniti, Roma, 1998 (I ed. 1974), p. XXI.
7. C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 143.
8. Brandi cita una confidenza di Ingres a un amico, davanti a una fotografia: «C'est à cette exactitude que je voudrais atteindre; c'est admirable, mais il ne faut pas le dire». C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 144, nota.
9. Davide Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini Studio, Milano, 2000, p. 272.
10. C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 149.
11. *Ibid.*
12. *Id.*, p. 156. Si consideri che tale, per la precisione, sarà l'atteggiamento di un altro studioso di fenomenologia delle arti, Renato Barilli, il quale ribadisce la doppia natura del cinema, da un lato «formidabile strumento per giungere all'epifania dei valori fisici», d'altro canto «strumento di intrattenimento legato all'ambito della mitopoiesi». (Cfr. Renato Barilli, *Corso di estetica*, Il Mulino, Bologna, p. 144).
13. *Ibid.*
14. Cfr. D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, cit., p. 27: «Il tradimento profondo nei confronti dell'idealismo si consuma proprio in questo punto: il "sistema" di Brandi non è autonomo, ma vive su un riferimento esterno che è l'arte e questo riferimento è anche visto come un repertorio aperto, in una continua opera di necessario aggiornamento».
15. Cfr. ancora D. Borsa su Brandi «ignorato completamente dal *côté* letterario e filosofico». *Id.*, p. 30.
16. Cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione. Cinema*, Einaudi, Torino, 1975, p. 157: «Nel suo ultimo libro Luigi Chiarini, mostrando l'inconsistenza, la improprietà o la precarietà di argomenti addotti dal Cecchi e dal Brandi per negare l'artisticità del cinema e in generale dello spettacolo, ha chiarito in pieno accordo col mio pensiero l'interpretazione da dare alle parole del Croce». La citazione è tratta da un articolo del 1954.
17. «[Brandi] dialoga meno di quanto ci si sarebbe potuto aspettare con l'Eco di *Opera aperta*» (M. Carboni, *Prefazione*, cit.).
18. Brandi è così già in anticipo su Marc Augé e la sua nozione di *surmodernité*.
19. C. Brandi, *Le due vie*, cit., pp. 121-122.
20. Brandi anticipa pienamente il *simulacro* poi teorizzato da Jean Baudrillard.
21. C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 149.
22. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 17.
23. *Id.*, p. 228.
24. *Ibid.*
25. È evidente che qui Brandi già anticipa le note osservazioni di Gene Youngblood sulla tecnologia leggera audiovisiva capace di far esplodere la creatività estetica collettiva.
26. C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 149.
27. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 184.
28. *Id.*, p. 242.
29. Cfr. Mario Perniola, *Transiti*, Bologna, Cappelli, 1989.
30. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 63.
31. Cfr. *Ipotesi di una carta del restauro. La via italiana*, in Luisa Comencini, Matteo Pavesi (a cura di), *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Editrice Il Castoro, Milano, 2001, pp. 143-155.

Cinema e pittura nell'esperienza teorica e critica di Carlo L. Ragghianti

Lorenzo Cuccu

Possiamo dire che la riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti – teorico, storico e critico delle arti figurative, ma anche, va ricordato, figura eminente della lotta partigiana e della vita politica italiana dell'immediato dopoguerra – sui rapporti fra cinema e pittura si articola in due fasi: la prima è quella della fondazione dell'identità di cinema e arte figurativa; la seconda è quella del confronto, all'interno del campo crociano prima, con altre tendenze degli studi cinematografici, poi.

Alla prima fase appartengono tre scritti: *Cinematografo rigoroso* (1933)[1], *Teatro e cinema* (1934)[2], *Parola e immagine* (1938)[3], nei quali si formula la teoria della sostanziale identità del cinema e del teatro come spettacolo con le arti figurative "tradizionali", in particolare con la pittura, e si affrontano e risolvono tre problemi di fondo: quello della distinzione fra la tecnica, intesa come strumento di fissazione e trasmissione, e il linguaggio artistico; quello del rapporto fra tema o soggetto (narrativo o drammatico per cinema e teatro, "figurale" per la pittura) e «reale determinazione espressiva»; quello, infine, della presenza del fattore "tempo" anche nelle attività figurative tradizionali, con la conseguente caduta del residuo elemento distintivo: questione cruciale, come si vedrà, perché sarà alla base del ripensamento profondo del metodo della critica d'arte, che avrà la sua manifestazione teorica più significativa nel volume *L'arte e la critica* del 1951[4].

È dunque già molta la carne che cuoce nella pentola del giovanissimo studioso, allievo di Matteo Marangoni e seguace di Benedetto Croce, dunque impregnato della migliore tradizione purovisibilistica e della teoria estetica in quel momento dominante nella cultura italiana: sarà appunto nel tentativo di recuperare e inverare i migliori risultati della prima all'interno della seconda che consisterà, in questa prima fase, l'originalità del pensiero e del metodo di Ragghianti, il quale inizierà un percorso di riflessione partendo proprio dall'esperienza del cinema. Per questo è importante seguirne con puntualità i primi movimenti.

L'attacco di *Cinematografo rigoroso* è perentorio: Ragghianti sostiene l'indubitabilità del «valore propriamente visivo dell'espressione cinematografica» e pensa che «si deve affermare in forma aforistica che il cinema-

Fantasia di Botticelli di Carlo Ludovico Ragghianti

tografo è "arte figurativa", senz'altro». L'unica differenza fra un quadro e un film è, tutt'al più, «tecnica», relativa ai «mezzi materiali impiegati»: ma si tratta di un problema che «per se stesso considerato, non esiste e non può esistere in sede critica»: dunque «riguardo al cinematografo, rispetto alle altre arti plastiche, ciò che si deve anzitutto tener ferma e presente è la loro identità fondamentale di arti figurative», anche se «una diversità c'è, e vedremo in seguito in che cosa consista». Ancora, riguardo alla presunta "novità" del cinematografo: è «arte nuova, sì, ma come nuova è sostanzialmente ogni espressione artistica, nuova nel senso di originale e di veramente poetica»; insomma – ed è questo certamente il punto massimo della convergenza con l'estetica crociana – «il cinematografo è nuovo solo nelle individualità, come nelle altre forme dell'arte, la pittura o la musica» e «non possiamo fare a meno di considerare, come sempre che si parli d'arte, una personalità».

E subito il critico, che in Ragghianti convive sempre accanto al teorico, cerca di trovare conferma per «questa specie di mobilitazione della critica crociana», cioè della teoria crociana dell'arte come espressione dell'individuale, nell'analisi dei tratti che distinguono, per esempio, Pabst da Chaplin, e film da film. Per quanto riguarda, ad esempio, il grande regista tedesco, alla finezza figurativa ma «sensualmente decadente» – più manifestazione di virtuosismo che espressione lirica – di un film come *Die Her-*

rin von Atlantis (*Atlantide*, 1932), Ragghianti contrappone, descrivendo l'episodio della partenza dell'autocarro in *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931), l'osservazione di come sapienza compositiva e luministica diano piena espressione a «un'esaltata sensibilità sociale» di un film «corale, unito, come unita e compatta era quella forma di vita, come netto era quel significato ideale che Pabst ha investito del suo entusiasmo lirico». Per quanto riguarda Chaplin, invece, la sua «visione e realizzazione figurativa» si manifesta, sembrerebbe un paradosso, nel ritmo, nello stile mimico, nell'«esaltazione lirica del movimento avvicinabile, per quanto ha talvolta di anche fisicamente comunicativo, al "linearismo funzionale" berensoniano», attraverso i quali l'espressione dell'umanità di Charlot, così come si manifesta nel motivo poetico del «senza perché», si fa «deformazione lirica altissima», trasposizione «in una sfera decorativa [di] ciò che appare, ed è, così immediatamente e insuperabilmente realistico: il passo».

Insomma, per sintetizzare, dall'analisi formale risulta confermata non soltanto la concezione crociana della singolarità irripetibile di ogni distinta espressione poetica, ma anche il fatto che

> in realtà non ci sia nessuna differenza fra il processo intellettuale necessario per capire un quadro o una statua e, d'altro canto, un film [...]. Il fatto che esista questa, non già analogia, ma identità di esigenze critiche per il cinematografo e per le altre arti figurative, ne implica e ne dimostra anche l'identità fondamentale.

Un solo tratto peculiare distingue l'espressione cinematografica dalle altre arti figurative: il «tempo».

> Il cinematografo, parlando in linea generale e, diciamo così, metodologica, ha appunto la proprietà di giovarsi dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale [...]. Svolgimento di valori formali nel tempo: ecco in sostanza il carattere peculiare del cinema.

Che dire di questo esordio del giovane Ragghianti come teorico e critico del cinema? Che – al di là dell'indubbia importanza della "copertura" culturale offerta a una forma di espressione fino a quel momento, ma anche assai più tardi, disprezzata dalla cultura ufficiale; e al di là di quella che, vista con gli occhi di oggi, appare una eccessiva sicurezza della indiscutibilità della formula, sorretta in fondo da un ragionamento di tipo tautologico (l'identità di cinema e arte figurativa dimostrata da una lettura critica che usa gli strumenti dell'analisi figurativa) – in questo tentativo di conciliare l'estetica crociana (l'arte come intuizione-espressione, come conoscenza dell'individuale e come linguaggio; l'irrilevanza della tecnica come strumento di fissazione; la nozione, ancora romantica, di soggettività e di personalità artistica) con la tradizione purovisibilistica (concetti come «valori formali», «valori spaziali» e simili), sono latenti i motivi e le contraddizioni di uno sviluppo teorico

che avrà grande importanza per il rinnovamento del metodo della critica d'arte e altrettanta avrebbe potuto averne per la critica del film, se Ragghianti non si fosse arroccato nella difesa intransigente di una versione riduttiva della stessa identità da lui proposta, e se gli studiosi del cinema avessero saputo coglierne meglio le potenzialità e le proposte.

Comunque sia, un passo decisivo viene compiuto nel saggio immediatamente successivo, *Cinema e teatro*, del 1934, nel quale all'affermazione dell'identificazione del cinema come una delle arti figurative, si aggiunge quella relativa all'identità del cinema con il teatro come spettacolo, e ancora la scoperta del «fattore tempo» anche nelle arti figurative tradizionali, infine la ridefinizione del rapporto fra espressione visiva e testo letterario, nel teatro e, per ora solo implicitamente, nel cinema.

Alla prima conclusione lo studioso lucchese arriva sulla base del ripensamento di tutta una serie di esperienze tese a «riteatralizzare il teatro», secondo l'icastica espressione del Bragaglia, e ripercorrendo le poetiche e le pratiche di Moussinac, Craig, Appia, Tairov, Mejerchol'd e altri, differenti fra loro, ma comunque capaci di dimostrare che

> il linguaggio espressivo caratteristico dell'arte del teatro-spettacolo, in quelle forme in cui la siamo andata indagando, è di natura sostanzialmente "visiva", per quanto riguarda l'immediatezza della sua qualità (come nella pittura e nella scultura).

E dunque che:

> È proprio dire di questo linguaggio, in quanto anch'esso processo costruttivo della visibilità, che è anch'esso un linguaggio "figurativo", così come quello cinematografico [...]. Ne consegue che non si può far distinzione fra teatro (come teatro rappresentativo e spettacolare) e cinematografo, perché sono due manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme. Teatro=cinematografo.

Rimarrebbe, a impedire la piena identificazione della coppia teatro-cinematografo con le arti figurative tradizionali, un unico ostacolo, un unico elemento di differenziazione:

> Questa sostanziale differenza è il "tempo" [che è] un elemento imprescindibile, costitutivo dell'arte del teatro-spettacolo come del cinematografo: per i quali si potrà dire, o si potrà convenire, che il linguaggio è figurativo, ma bisognerà aggiungere che esso non è configurato allo stesso modo che in una pittura o in una scultura, perché in quest'ultime non interviene, come valore essenziale il "tempo".

Ed ecco il punto di svolta che produrrà grandissime conseguenze sul piano teorico e su quello metodologico:

> Questa opposizione, per quanto possa apparire a prima vista perentoria, è in realtà inconsistente [...]. Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo,

> quel travaglio di realizzazione formale – che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione – in tutti i suoi elementi) fulmineamente [...]. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista [...]. Dunque il tempo, come elemento attivo, come "tempo ideale", è presente anche in una pittura, o in una scultura [...]. Nel cinema, o nel teatro-spettacolo [...] lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente perciò, la durata, che è la materializzazione – esistente in ogni forma d'arte, del resto – del ritmo figurativo ispiratore: che se si vuol chiamare tempo, si deve allora chiamare "tempo ideale".

Il "tempo ideale" è presente in ogni attività figurativa e non solo in quelle manifestazioni storiche, come l'impressionismo, il cubismo, il futurismo eccetera, nelle quali la conclamata sensibilità al fattore tempo è, ci sia permessa una sintesi del pensiero del maestro, manifestazione di un «processo raziocinativo, logico», di «esperienze, strutturali, sintattiche, grammaticali», di una riflessione metalinguistica, diremmo oggi, dunque di quella dimensione "prosastica" presente anche nella pittura, che il giovane studioso aveva iniziato a scoprire nei Carracci e che sarà uno dei tratti caratterizzanti della sua concezione del linguaggio figurativo e del suo metodo critico.

Ecco, dunque, la svolta: il tempo è presente anche nella pittura e nella scultura, non solo nel cinematografo e nel teatro-spettacolo; e, soprattutto, il tempo non è, o meglio non è solo, *distribuzione di valori spaziali in una serie temporale che l'occhio dello spettatore deve seguire*, ma *processo, travaglio di realizzazione formale, che la mente critica dello spettatore deve ripercorrere.*

Questa doppia definizione della modalità della manifestazione del fattore temporale nelle attività figurative ha un'importanza cruciale: sia per lo svolgimento successivo del metodo critico ragghiantiano – svolgimento dovuto proprio, come Ragghianti stesso confermerà più volte, all'esperienza del cinema –, sia per la sua grande produttività potenziale per la stessa critica del film. Occorre dunque fermarsi un attimo a riflettere per comprenderne la portata. Questa va ben oltre il superamento della distinzione lessinghiana fra arti della simultaneità e arti della successione – applicazione scolastica delle categorie kantiane –, superamento compiuto già dal kantiano Schleiermacher, il quale oppone al Lessing che

> il contrasto fra i due ordini d'arte significa solamente che ogni contemplazione, al pari di ogni produttività, è sempre successiva, ma che, nel pensare la relazione fra i due lati di un'opera d'arte, l'uno e l'altro ci appaiono indispensabili: il coesistere (*das Zugleichsein*) e l'essere in successione (*das Successivsein*)[5].

Certo, la ripresa di questa concezione della doppia modalità di esistenza e di lettura del fatto artistico è già importante: permette che il discorso critico, pur rimanendo nell'ambito dell'analisi stilistica, vada oltre

l'unilateralismo spaziale degli schemi della pura visibilità[6], quelli del Wölfflin, dello Hildebrandt, del Berenson, dello stesso Longhi, in fondo versione aggiornata e raffinata dello schematismo lessinghiano, giungendo al dinamismo, al carattere vivente di una lettura che organizza i «valori spaziali» in un «percorso» (in un «sentiero dell'occhio», dice, più o meno contemporaneamente, Ejzenštejn) alla fine ricompreso e ricomposto nella sua sintesi unitaria. Avendo bene chiaro, però, che si tratta già comunque di un'attività che opera per astrazioni: le determinazioni spaziali e temporali individuate e oggettivate sono reali solo nella sintesi del processo creativo, nella vivente realtà soggettiva dell'intuizione-espressione. Si tratta di un'acquisizione metodologica comunque importante; ma più importante ancora è l'ampliamento e l'approfondimento del concetto stesso di temporalità dell'opera, con l'introduzione – accanto a quello che altrove ho definito «tempo di superficie» – di un «tempo di profondità», che si produce nel momento in cui si afferma la necessità di cogliere l'opera d'arte «in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia, insomma», la quale deve essere «motivata, ripercorsa, "svolta" dallo spettatore».

Lo sviluppo pieno di questo approfondimento e di questa articolazione della concezione del tempo – comunque già qui proposti nitidamente – si avrà, come si è già detto, con *L'arte e la critica*, dove viene sostenuta con piena maturità la concezione del giudizio critico come ripercorrimento del processo di produzione dell'opera nella sua storicità sostanziale, nel suo essere articolazione di momenti poetici e momenti prosastici, tutti positivamente compresi e valutati, nella concretezza e nel drammatico ritmo secondo cui si svolge il *procedere per scelte e per scarti*. Qui il Croce messo in campo e interpretato è quello sul quale Ragghianti fonda il proprio «storicismo integrale o assoluto», è il Croce teorico dell'opera d'arte come totalità, della «poesia come creazione e della creazione come fare». E se Croce sostiene che «la poesia è inattingibile e irripetibile in ciò che essenzialmente essa è», pura Forma, e che dunque necessariamente «la critica è ripercorrimento del processo creativo», Ragghianti ne deduce che «questa ricostruzione può essere intesa solo come critica o storia del fare dell'artista», perché, così come «non si pensa il pensiero ma il pensante nel suo fare», allo stesso modo «la critica o storia non attinge l'arte, ma l'artista o, se vogliamo, l'arte come processo o storia del suo farsi sempre individuato, personalizzato» che, certamente, «ha la sua propria qualità, diversa da quella di altri fatti storici».

Come si vede, lo svolgimento dell'identità di cinema e arte figurativa, con la connessa riflessione sulla natura del tempo, ha portato la considerazione del cinema ben oltre i confini del «formalismo decorativo» nei quali, secondo molti, è rinchiusa, e propone in termini magari teoricamente discutibili, ma profondi e complessi, la soluzione di problemi me-

todologici sui quali la critica cinematografica, e non solo, si affannerà qualche anno più tardi e per molto tempo.

Dunque, non solo l'affermata identità di cinema e arte figurativa non fonda, di per se stessa, una preferenza di gusto, né una pratica critica tutta risolta nella ricerca delle citazioni pittoriche; ma, da apparente definizione essenzialistica, essa viene svolta e convertita in una proposizione metodologica, capace di sottrarsi ai rischi del «riduzionismo» come a quelli dell'«estetismo».

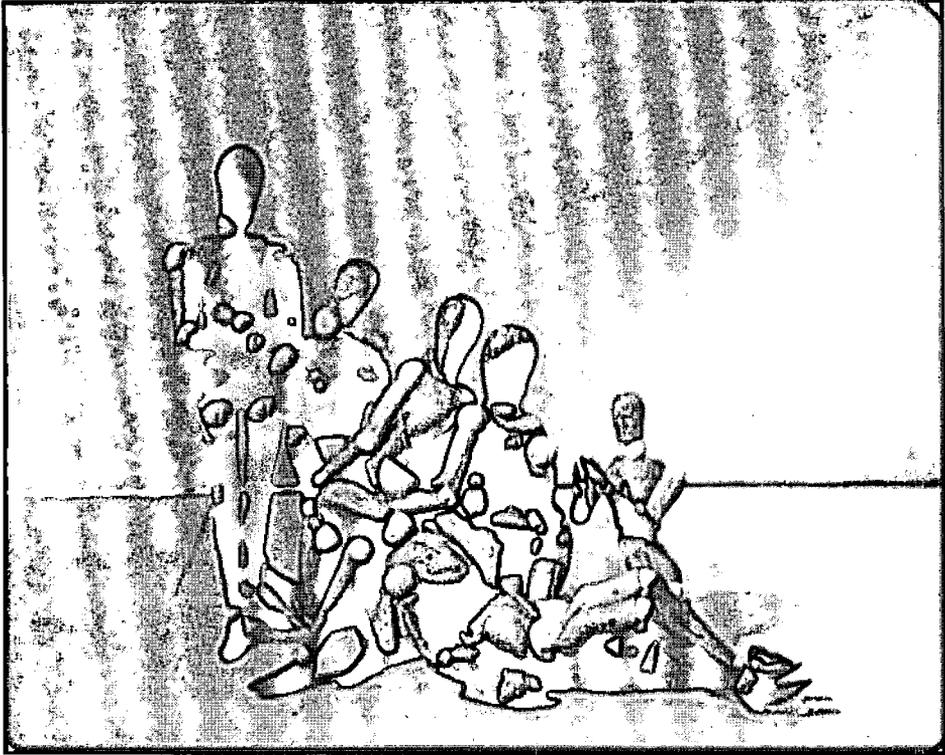
Ancora, dalla doppia definizione del tempo come «tempo di superficie» e come «tempo di profondità», tempo di generazione dell'opera, della sua storia, deriva che la pratica critica passa per Ragghianti attraverso due procedimenti, come ricorda il Morpurgo-Tagliabue[7]: «Un'analisi *scientifica* (astratta, classificatrice, strumentale) del linguaggio dell'artista, e una inchiesta storica (e come tale concreta, *filosofica*) sul percorso dell'artista», in modo che avremo «una forma di critica *storica* ed una critica *stilistica*». Formulazione, questa del Morpurgo, pienamente accettabile a patto che si riconosca la piena possibilità di articolazione delle due forme di critica, che proprio la doppia nozione del tempo come percorso e come processo legittima; e a patto che si riconosca che: a) l'«analisi scientifica» copre uno spazio che va dai generali schemi formali, o di genere, sino alle occorrenze stilistiche individuali, intertestuali e intratestuali; b) l'«inchiesta storica» deve comunque saper cogliere il tradursi delle scelte e degli scarti esistenziali, ideologici, morali in scelte e scarti di carattere formale.

Dopo l'identificazione del teatro-spettacolo con il cinema e il ripensamento sulla natura del fattore tempo nelle arti della visione, il terzo tema affrontato in *Cinema e teatro* è quello posto dall'esistenza delle cosiddette «arti miste», cioè quello del rapporto fra testo letterario e spettacolo visivo nel teatro, fra musica e libretto nel melodramma, fra soggetto narrativo e componente verbale, da una parte, ed espressione visiva dall'altra, nel cinema. La soluzione che Ragghianti propone è drastica:

> Il teatro è arte figurativa, la poesia è poesia [...]. Nel vero teatro l'opera letteraria non è più che un pretesto (come la musica, ecc.), serve soltanto, e per di più a patto di essere violentata, come impalcatura per la realizzazione scenica, nella quale risiede il reale, autentico valore d'arte dello spettacolo.

Insomma:

> Il gusto della poesia può avvenire mediante un linguaggio che è diverso da quello dell'arte figurativa: la parola [e] il valore assoluto di arte si attua nell'una o nell'altra realizzazione [...]: per intenderle bisogna ricalcare il linguaggio proprio di ognuna.

Negli stessi termini si pone, per Ragghianti, il problema del rapporto fra parola e immagine nel cinema, sul quale torna quattro anni dopo, nello scritto intitolato appunto *Immagine e parola* (1938): «immagine e parola nel

La deposizione di Raffaello di Carlo Ludovico Ragghianti e Giuliano Betti

film stanno nello stesso rapporto che immagine o stile e materia figurale nell'arte figurativa»; la materia figurale essendo un pratico supporto, a volte del tutto indifferente, a volte assunzione da parte degli artisti di temi e di loro variazioni come più adatti e «consonanti al proprio linguaggio formale». In questa medesima relazione con l'immagine, nel senso della sua organizzazione formale, spazio-temporale, si pongono nel film la componente drammaturgico-dialogica e la componente narrativa. In questa semplificazione, certamente insoddisfacente, come a me pare, del rapporto fra narrazione e produzione di visibilità, Ragghianti appare schiacciato fra due opposte esigenze. Da una parte c'è quella della strenua difesa della piena autonomia del linguaggio visivo o figurativo da quello verbale – punto per lui assolutamente irrinunciabile e che implica una profonda frizione con l'estetica crociana, destinata ben presto a esplodere[8] –, che lo porta alla oggettiva svalutazione a mero pretesto di tutto ciò che, nella pittura come nel cinema, possa essere traducibile in termini verbali: di qui il rifiuto dell'impostazione iconologica, come di ogni tendenza critica che prenda in considerazione la dimensione narrativa del film, la quale invece, per me, quasi sempre va ben oltre la condizione di mero supporto estrinseco all'espressione. Dall'altra c'è la consapevolezza che la

componente verbale, come quella figurale, possono indicare che sono presenti, anche negli artisti veri, «negli stessi interni nessi del loro fare, momenti di riflessione, di comparazione, di peso dei valori, di prosa insomma». Il problema è che nella valutazione di questi momenti prosastici Ragghianti oscilla fra la loro sbrigativa riduzione entro lo schema critico poesia/non poesia e la positiva considerazione della prosa, e delle sue manifestazioni espressive, come necessaria articolazione del fare processuale dell'artista. Esempi opposti di questa oscillazione saranno da una parte l'analisi, pur sapientissima, di alcune sequenze di *Ordet* di Dreyer[9], nelle quali la situazione drammatica è, di fatto, ridotta a occasione per la costruzione formale; dall'altra, nel saggio su Ejzenštejn[10], il riconoscimento chiaro e perentorio del fatto che il «movimento», il processo di scelte e di scarti che genera l'opera d'arte riguarda tutti i mezzi con i quali quel processo si realizza, non solo dunque quelli «plastici», ma anche quelli «tematici e drammatici».

Senza trascurare l'importanza degli scritti successivi[11], possiamo dire che questo primo gruppo di saggi, compresi fra il 1933 e il 1938, contiene già la sostanza della riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti sul rapporto fra cinema e pittura, sulle implicazioni teoriche e metodologiche dell'asserita identità, fino alla definizione della pratica del critofilm, nel quale la *esplicita* temporalità della visione cinematografica viene utilizzata per l'*esplicitazione* del tempo di superficie e del tempo di profondità, come li abbiamo chiamati, *implicitamente* presenti nell'opera d'arte figurativa. È evidente però che, per cogliere intera questa sostanza, è necessario collocare questi scritti nel quadro più ampio del discorso complessivo di Ragghianti, dei suoi punti di riferimento culturale, dei suoi sviluppi nel corso del tempo. Il rischio, altrimenti, è quello di avere di questa esperienza una percezione che la riduce a mero episodio della «mobilitazione dell'estetica crociana», episodio tutto sommato marginale ed estraneo alla più vitale riflessione teorica sul cinema (della quale, secondo alcuni, Ragghianti non dimostrebbe piena consapevolezza), che si traduce in una sorta di parassitismo o di involontaria ripetitività. Il rischio è insomma quello di assecondare quel processo di rimozione – frutto delle vicende della politica culturale italiana, dell'intreccio, spesso, delle lotte di potere accademico con l'esterofilo, provinciale inseguimento delle mode – che ha impedito di mettere a frutto il rigore di un'esperienza critica e intellettuale fuori del comune e la ricchezza di una cultura artistica, storica e filosofica che impediva le estemporanee "scoperte dell'acqua calda" così frequenti nel campo degli studi cinematografici, e non solo.

Una meno distratta o solo formale considerazione, allora, avrebbe permesso di mettere a frutto le indicazioni di metodo critico che ancora oggi la proposta di Ragghianti contiene: la possibilità di combinare

"analisi scientifica" e "giudizio storico"; la profetica e allora dileggiata indicazione della necessità di una critica testuale, che passasse attraverso la lettura molteplice dei testi filmici alla moviola, l'analisi comparativa delle copie, la ricerca filologica del testo originale; l'individuazione dei momenti nei quali il lavoro di produzione della forma si fa lavoro di riflessione sulla forma, e così via.

Una meno distratta o solo formale considerazione, oggi, può permettere di sviluppare le implicazioni del metodo ragghiantiano oltre i limiti che esso stesso si era imposti: per la sua incapacità di vedere quanto di positivo e di produttivo poteva venire da una considerazione meno sospettosa e superficiale della linguistica benvenistiana, per esempio; per il suo rifiuto di comprendere come una concezione riduttiva, "spazialistica" dell'identità di cinema e pittura, finisse col negare che lo specifico carattere "vivente", l'essere costitutivamente *in fieri* dell'immagine e della visione cinematografica, producono delle conseguenze specifiche, che proprio un metodo critico fondato sulla considerazione della processualità della visione deve sapere apprezzare e valutare.

---

1. Pubblicato per la prima volta in «il Convegno», 4-5, fasc. speciale, giugno 1933, pp. 69-92; poi in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1951; infine in *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 5-37, da cui sono tratte tutte le citazioni.
2. Ora in *Arti della visione II. Spettacolo*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 5-35.
3. Ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 38-48.
4. *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze, 1951, da cui sono tratte tutte le citazioni relative.
5. La citazione è tratta da *L'arte e la critica*, cit.
6. Per esempio l'opposizione "forma aperta, forma chiusa" e altre simili.
7. In Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*, Marzorati, Milano, 1960, pp. 142-144.
8. Ho ripercorso in un altro mio scritto (*Carlo Ludovico Ragghianti: la linguistica della visione e l'esperienza del cinema*, in *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, Campanotto editore, Udine, 1995) le tappe del processo di progressivo allontanamento del pensiero di Ragghianti da quello di Croce, di cui, con Morpurgo-Tagliabue, vedo le premesse già in alcune considerazioni presenti ne *L'arte e la critica*. Questo distacco, con la contemporanea progressiva rivalutazione e rielaborata appropriazione della teoria di Konrad Fiedler, passa attraverso la forte accentuazione dell'autonomia del *vedere*, del suo essere fin dall'origine una forma di linguaggio, di organizzazione dell'esperienza radicalmente alternativa al *nominare*, al linguaggio verbale, fino all'inconciliabile contrapposizione di *percorso (visivo) e discorso (verbale)*, che caratterizza il saggio omonimo del 1975 (ora in *Arti della visione III. Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi, 1979). Si tratta di uno sviluppo di pensiero che implica fra l'altro anche un ripensamento della questione della tecnica – ripensamento testimoniato anche da una postilla del 1974 a *Cinematografo rigoroso*, dove la tecnica diventa strumento della «specifica identità della determinazione» – e che se da un lato ottiene il positivo risultato di fare emergere con forza il carattere attivo, dinamico e processuale della visione, dall'altro finisce per approdare, a mio parere, a una sorta di neo-spazialismo che rischia di ridurre la dimensione processuale del vedere a quella del "tempo di superficie".
9. *Il Verbo di Dreyer* (1956), ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 89-100.
10. *Ejzenštejn, cinema e arte* (1962), ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 185-213.
11. Si vedano in particolare: *Colloquio con un mio critico* (1946), ora in *Arti della visione I*, cit., pp. 55-72; *Croce e il film come arte* (1948, con una postilla del 1954), ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 153-159; *Critica testuale* (1955), ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 101-111; *La critica del cinema* (1955), ora in *Arti della visione I. Cinema*, cit., pp. 81-88.

Roberto Longhi e il cinema

Massimo Galimberti

A Roberto Longhi
cui sono debitore della mia "fulgurazione figurativa"
Pier Paolo Pasolini[1]

> Quelli che, nel 1914, portavano ancora l'abituccio alla marinara e i pantaloncini corti, furono un bel giorno di quell'anno trascinati, volenti o nolenti, alla galleria Borghese, dove, intrufolati nella selva di gambe [...], poterono vedere, per la prima volta, di sghembo e, per così dire, inquadrata dal basso, la leonardiana Monna Lisa [...]. L'immediata antipatia [...] si tramutò il giorno dopo, in una specie di sordo rancore, e quasi in odio, alla lezione di scuola [...]. Così che qualche anno dopo, quella insofferente ragazzaglia, ormai liceale [...] cominciò a fare il tifo e a smaniare di entusiasmo per un certo Privato docente all'università, i cui scritti, già da allora quasi introvabili, passavano di mano in mano come volantini incendiari. [...] Questo straordinario professore – Roberto Longhi – nelle sue lezioni alla Sapienza parlava, non soltanto di Cézanne e di Renoir (ed era già, per quei tempi, come portare cani in chiesa) ma anche di cubisti e di futuristi, di Carrà e di Picasso. [...] Per essa col volgere degli anni, e colla diretta conoscenza dell'uomo, quella stupita ammirazione non è mai venuta meno, né si è mai affievolita; s'è anzi rinnovata ad ogni opera di Longhi e fatta sempre più motivata e profonda[2].

Il rapporto tra Roberto Longhi e il cinema non è così lineare da poter essere descritto attraverso direttrici precise e puntuali. Il cinema compare nel suo percorso come un elemento pervasivo, assorbito da spettatore attento o sperimentato da consapevole documentarista, e si insinua nelle pieghe di un pensiero già strutturato, trasformandolo nei temi e nella forma.

Longhi costituisce un modello, una guida intellettuale ed etica per un'intera generazione: Pier Paolo Pasolini e Umberto Barbaro sono entrambi risucchiati dall'universo longhiano, che intendono come una sorta di viatico per la loro formazione culturale. Nel 1982, in occasione di un convegno, Gian Piero Brunetta recupera i fili di questo duplice rapporto rintracciando la presenza di Longhi in tutto il percorso che i due separatamente hanno compiuto[3]. Ma Longhi non è stato soltanto questo, il «privato docente d'università» assunto come punto di riferimento. È stato anche uno spettatore attento e scrupoloso che cercava nel nuovo linguaggio le ragioni di un'estetica nuova. In molti ricordano che negli anni '40 si era recato a Parigi per assistere alle proiezioni di *The Great Dictator* di Chaplin e di *Partie de campagne* di Renoir. In realtà, come dimostra Gia-

Carpaccio
di Roberto Longhi e Umberto Barbaro
Dall'alto in basso:
Battaglia di San Romano di Paolo Uccello (inq. 20); particolari di *San Martino e il mendico* di Vittore Carpaccio (due momenti dell'inq. 22)

como Agosti[4], già nel 1932 durante un viaggio a Londra per una mostra sull'arte francese aveva compiuto frequenti incursioni in territorio cinematografico. In un taccuino di appunti redatto in quel periodo, accanto ai nomi di collezionisti d'arte e considerazioni critiche sulla pittura, Longhi scriveva osservazioni sui film visionati, dimostrando uno spirito combattivo e la consapevolezza delle potenzialità espressive del cinema. Che si trattasse di *Le Sang d'un poète* di Cocteau come di *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*) di Pabst, oppure di *Street Scene* di Vidor o *Goluboj Ekspress* (*L'espresso turchino*) di Trauberg, egli dimostrava un'attenzione ossessiva nei confronti di uno specifico filmico legato al movimento e la condanna (valga per tutte quella di Cocteau) del ricorso a espedienti "funamboleschi" che trasformavano le immagini in *tableaux vivants*[5]. Si aveva, per contro, l'esaltazione della capacità comunicativa dei gesti, delle potenzialità descrittive della narrazione, dell'esemplarità di un certo cinema hollywoodiano in grado di rivelare la «verità sull'America», con un «realismo *sachlich* e formidabile». Longhi contrapponeva «ritmo dinamico», «ritmo musicale e visione dinamica» alle «favole strane», al «valore simbolico vacuo e pretenzioso» alle parti «melodrammatiche esageratissime». È ovvio che in un tale percorso le idiosincrasie intervenissero prepotentemente nel giudizio, così come certe preferenze o «appartenenze generazionali». Longhi non amava l'arte metafisica o surrealista, detestava i melodrammatici *tableaux*

vivants dei film di Blasetti o le gag di alcuni film francesi in cui gli attori «gesticolano più degli italiani». Eppure nei suoi appunti si avverte una passione sincera che, ad esempio, gli permette di esaltare la pittoricità di alcune soluzioni utilizzate da Vidor e da Pabst o, proprio attraverso l'esperienza del cinema muto, di godere del senso del ritmo e della forza dei gesti. Giovanni Previtali nella sua introduzione alla nuova edizione di *Caravaggio*[6] rimarca il fatto che proprio l'esperienza del muto – esperienza che, come afferma Balász nel 1924, costringe «a reimparare la lingua dimenticata della mimica e dei gesti» – porta Longhi ad apprezzare nuovamente «i gesti pronti, emergenti, che sforano il quadro in profondità»[7] del Savoldo. È qui che si innesta l'elemento forse più stimolante del rapporto tra Longhi e la settima arte: il cinema diventa incentivo all'osservazione dei dettagli, dei primi piani, un'arte «nel cui stile sia evidente la «dialettica tra natura e visione», in cui «naturalezza somma e somma astrazione s'invertono tra sé»[8].

Le lezioni che Longhi tiene già dal 1934 all'Università di Bologna si svolgono nel buio di un'aula, mentre scorrono le immagini in vetrini dei quadri commentati: un'operazione pressoché inedita per il periodo, il cui valore evocativo e il cui fascino rimangono indelebili nel ricordo di quanti vi assistettero. Lo stesso Pasolini ebbe a scrivere che

> il ricordo personale di quel corso [...] è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di forme. Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive, i totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e Masaccio. Il cinema "agiva" sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una "inquadratura" rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si "opponeva" drammaticamente a una "inquadratura" rappresentante a sua volta un campione del mondo masaccesco[9].

Nelle sue lezioni sul '300[10] Longhi utilizza un ricco corredo di 743 fotografie che mostra, con il tono di un *salonnier* un po' manierato, procedendo per excursus logici, passando dal totale al dettaglio, dal generale al particolare, rilevando precisi riferimenti filologici e attributivi. È il critico a decidere il movimento dell'occhio (della mente) sul quadro, ritagliando particolari ritenuti essenziali e giustapponendoli con un nuovo senso. Una vera e propria pratica di montaggio, retta dalla parola longhiana sempre aderente alle immagini descritte e contestualizzate.

Longhi impara dal cinema il proprio metodo analitico. Già nel 1928 in un saggio sulla *Peste di Atene* rilegge l'opera di Michiel Sweerts interpretandola come «una rappresentazione quasi filmica di un evento contemporaneo»[11]. Nel 1939, in una relazione che poi verrà inclusa in *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, stabilisce legami tra un Caravaggio giovanile e uno più maturo, «precursore del nuovo modo cinematografico di vedere»:

> Come non intendere che proprio questa invenzione giovanile dei "valori" poteva abilitarlo più tardi alla invenzione della "macchia" essenziale; e cioè alla capacità di scegliere, fra miriadi, il fotogramma più lacerante e, diciam pure, drammatico? Un fotogramma, però, non trovato inconsapevolmente da una macchina da ripresa, ancor di là da venire, ma dalla volontà dell'"occhio interiore"[12].

Successivamente, nel testo definitivo del '43, definisce i caravaggisti minori «autori di scenette popolari, che divengono con tutta semplicità pittori a passo ridotto»[13].

Nel frattempo Emilio Cecchi, il compagno di una vita con cui anni prima aveva fondato «Pinacotheca», diventa direttore artistico della Cines, tra il '32 e il '33, mentre Umberto Barbaro dal '37 è docente al Centro Sperimentale di Cinematografia. I legami tra Longhi e il cinema cominciano a infittirsi.

Con Barbaro da tempo si è costituito un rapporto strettissimo, basato, almeno al principio, sullo scambio maestro-allievo. Nel 1922 Barbaro rimane fortemente colpito dalla mostra sul '600 organizzata da Longhi a Palazzo Pitti. Nel 1927 fonda un movimento d'avanguardia, *l'Immaginismo*, e una rivista («La Ruota dentata»), attraverso cui attacca le posizioni crociane. L'impronta degli insegnamenti longhiani è alla base della sua scoperta dell'arte di Pudovkin.

Quando, nel 1936, analizza in *Quarant'anni della cinematografia* il film di Nino Martoglio *Sperduti nel buio* (1914), Barbaro cerca di gettare un «ponte tra la tradizione figurativa tutta dominata dalla lezione longhiana e un'idea di cinema ancora in gestazione»[14], attraverso un linguaggio ironico, distaccato e partecipativo al contempo, attraverso la descrizione precisa dei particolari, il richiamo costante alle angolature di luce, passando dalle definizioni generali alla considerazione delle concezioni della vita dell'autore. Egli pone in rilievo il principio di realismo, quasi accentuando il lato fisico della visione e della descrizione, e mettendo in evidenza, come se apparissero in brevi squarci, elementi figurativi specifici[15].

Del resto, se si dà credito a Luigi Chiarini, ad avvicinare Barbaro al cinema non è soltanto una necessità comunicativa ma anche il suo intenso legame con le arti figurative e il rapporto istaurato con Longhi di cui segue, giovanissimo, le lezioni universitarie e a cui fa esplicito riferimento fin dal 1927. Alla morte di Barbaro, Longhi riserverà all'allievo parole di elogio per il suo acume critico:

> Ma anche per l'arte figurativa in senso stretto, Barbaro continuò attentissimo al muoversi degli studi più liberi e ne diede referti di tanta penetrante esattezza da stupirmi e di cui, per quanto mi riguardava, gli sono rimasto grato per sempre.[16]

E ne evidenzierà l'influenza nella

> problematica che verte unitariamente sul rapporto dell'artista con la realtà e sulle implicazioni conoscitive e sociali (in largo senso si dica pure politiche)[17].

Con *Film: Soggetto e sceneggiatura*, in cui il carattere naturalista e realista di Barbaro si avvicina enormemente a quello del maestro, vengono definiti l'inscindibiltà di forma e contenuto e il concetto di totalità dell'arte in quanto

> visione del mondo, nata da complessi fattori storici, che si attua attraverso varie elaborazioni in una visione particolare, ma suggestiva, nella sua pregnanza di universali valori[18].

Da questi presupposti deriva che la divisione tra le arti è puramente esteriore, data solo dalla differenza dei mezzi e delle tecniche utilizzate, cioè da «limiti puramente estrinseci che non toccano la vera natura dell'arte»[19]. Alla negazione dei concetti di origine e di sviluppo si contrappongono i concetti di storia e di influenza: è necessaria una visione che racchiuda nello sviluppo anche le scuole, le vicinanze, le contingenze. «L'unico *a priori* è la storia dell'arte; italiana è un *a posteriori*», aveva affermato Longhi.

Nei primi anni '40 Barbaro collabora alla redazione di testi teatrali e, soprattutto, comincia a occuparsi di traduzione avvicinandosi alle posizioni formaliste e purovisibiliste di Hildebrandt e Wölfflin[20], che maturavano in quel periodo in Europa. Tra il '44 e il '45 vanno collocati alcuni suoi scritti d'arte su «La Settimana»; nel '47 traduce *Avvicinamento all'opera d'arte* di Wölfflin, nel '48 pubblica il volumetto *Le ricche miniere della pittura contemporanea.*

In realtà fin dai primi interventi teorici (*Un'estetica nuova per un'arte nuova*[21] del 1927) cominciano a delinearsi i princìpi di base della sua estetica e della sua teoria. Partendo da una critica sostanziale all'idealismo crociano, allora imperante, Barbaro si muove verso la definizione di un metodo analitico che utilizzi strumenti semantici, strutturali, stilistici, indagando l'opera nelle sue pieghe e nei suoi aspetti più profondi così da verificare, più che un sistema di pensiero, un metodo di analisi esportabile e comunicabile. Vuole inquadrare l'arte in un contesto più ampio, che neghi il principio dell'arte per l'arte, rompere con le categorie crociane di poesia/non poesia, e tentare di scovare la razionalità del linguaggio ponendo in relazione il significato e il significante, per ristabilire il rapporto tra contenuto esterno e contenuto profondo.

Tra il 1943 e il 1945 il rapporto tra intellettuali e politica muta radicalmente. Le istanze culturali e artistiche vengono ancorate a quelle politiche nel tentativo di trasformare il popolo da oggetto a soggetto di azione. Per

Dall'alto in basso:
La visitazione (part.) di Domenico Ghirlandaio (inq. 45); *Il ricevimento degli ambasciatori* (part.) di Vittore Carpaccio (inq. 50)

la prima volta forse si assiste a un tentativo di esportare problemi di carattere puramente intellettuale anche all'interno della coscienza delle masse e di trasformare il critico in mediatore, dotato di un preciso ruolo e di precise funzioni. In un contesto di questo genere il cinema appare ovviamente, seppur populisticamente e velleitariamente, lo strumento ideale per la ricerca di nuove modalità comunicative.

Nel 1947 Longhi e Barbaro decidono di sperimentare attraverso il cinema alcuni princìpi teorici di base, cercando nel documentario d'arte un nesso tra attività critica e pratica. Tra il 1947 e i primi mesi del 1948 realizzano due lavori *Carpaccio* e *Caravaggio* (quest'ultimo ormai perduto) evidenziando l'esigenza di superare lo specialismo di esperienze analoghe e cercando di dialogare con un pubblico medio, distante dall'accademia[22]. Quello che Longhi e Barbaro presentano è un cinema (se di cinema si può parlare) fortemente classico: classico è il modo di comporre le immagini, classica è l'adesione di queste alle parole. Essi non intendono verificare le potenzialità del mezzo, ma solo piegarlo alle loro esigenze comunicative. Eppure, paradossalmente, le potenzialità della loro operazione si evidenziano nel luogo in cui l'operazione stessa si mostra più tradizionale: nel rapporto cioè tra le parti, negli stacchi di montaggio, nell'adesione o nel distacco tra il testo e le immagini. Il tentativo di Longhi è quello di "secondarizzare" le immagini, di estinguerne l'immediatezza e l'evidenza, dando loro valore non in quanto tali, ma in quanto legate a un commento verbale che le possa aprire all'esterno. La nuova relazione che i dettagli e il montaggio impongono è altamente significante, ma senza la guida del testo rischierebbe di rimanere incompresa. La parola deve attaccarsi all'oggetto ma non può prescinderne; bisogna creare una realtà linguistica che non appartenga né al quadro né alla scrittura, pena la scomparsa del quadro.

Particolari de
Il ricevimento degli ambasciatori
di Vittore Carpaccio (inqq. 52 e 56)

Barbaro, dal canto suo, ha una posa da feroce divoratore culturale in grado di dimostrare la potenzialità di una pratica intertestuale che non si accontenta di scavare in un singolo bacino, ma li ispeziona tutti. Il loro diventa allora un tentativo di dimostrare che non è la comunicazione ad essere oggetto di indagine quanto il processo per raggiungerla e per arrivare, attraverso di essa, alla conoscenza del fenomeno. Le parole di Longhi sono esportabili in quanto comunicative, ed evidenziano la potenzialità infinita di un metodo che, attraverso selezioni, accostamenti, ridefinizioni, si può permettere di variare, di aggiustare il tiro, di operare piccoli slittamenti per redigere un'utopica storia generale dell'arte e delle sue forme. Diventa questo, allora, il senso più interessante di *Carpaccio*: un senso che si trova nella sua potenziale apertura, nella sua probabile incompletezza, nel suo farsi e disfarsi attraverso una rete di relazioni, nel suo lasciare perennemente aperto un discorso che parte da convinzioni filologiche per diramarsi al di là di queste. In Barbaro come in Longhi sembra prevalere un atteggiamento di radicale permeabilità, che presuppone la totale e continua trasformabilità dei termini in relazione.

Se è vero, come afferma Garboli, che «ogni testo di Longhi è un'aggiunta, una postilla, una verifica, un corpo dentro un corpo che si riforma e si altera»[23], gli stessi esperimenti documentari non possono che essere considerati il tentativo di continuare ad arricchire questo corpo, a trasformarlo dotandolo di organi inaspettati. *Carpaccio* assume significato soprattutto qualora se ne verifichino le premesse e le conseguenze. Per la tradizione documentaristica coeva il lavoro di Longhi-Barbaro aveva delle caratteristiche assolutamente singolari, ribellandosi tra l'altro alla spettacolarizzazione di film come quello di Emmer su Giotto (*Racconto di un af-*

fresco del 1938, andato perduto), che trasformava Giotto pittore in una sorta di "Giotto romanziere", o alle operazioni didattiche che trasportavano sullo schermo gli schemi della visione di Wölfflin, deturpando «le opere con segni cabalistici e tracciati luminescenti». È vero che è difficile trovare filiazioni dirette del metodo di Longhi e Barbaro, che pure costituisce per quel periodo uno dei modi più lucidi di trattare argomenti d'arte al cinema. Le teorizzazioni di Ragghianti sui critofilm sono di poco posteriori. L'unione in questo progetto tra Longhi e Barbaro rappresenta anche il tentativo di risolvere teoricamente e concretamente il divario tra il tempo della pittura e quello del cinema, entrando nella struttura del quadro senza stravolgerla: una vera e propria «lezione di visione pensata con un ritmo filmico».

«Carpaccio – scrive Longhi nel '32 – con la stessa curiosità poetica di Bob Roberts nei mari del sud, gira copiosamente sulle rive dei mari veneti»[24]. Fin dalle sue prime considerazioni sull'attività pittorica del Carpaccio, egli utilizza riferimenti cinematografici, accostando il pittore veneziano all'attività di un documentarista come Flaherty, di cui Bob Roberts è assistente, e considerando l'opera pittorica come attività narrativa e descrittiva. È probabilmente l'arte stessa del Carpaccio a permettere la mediazione cinematografica, il trasferimento di una struttura statica in una dinamica, e l'incontro tra lo sguardo di un veneziano del '400 con quello di un contemporaneo.

La scelta dei soggetti protagonisti di queste due prime prove di documentari d'arte non è casuale: da una parte Caravaggio, con il suo portato popolare, altamente comunicativo, il pittore delle "emergenze", del "fotogramma bloccato", inteso da Longhi proprio attraverso l'esperienza del cinema muto[25]; dall'altra Carpaccio, instancabile narratore che immortala le sontuose cerimonie della sua città, le visioni della vita quotidiana, che incanta grazie ad una «continua concordia proporzionale» dosando le forme entro una lucida struttura spaziale. Entrambi appaiono adatti alla ripresa cinematografica. La rappresentazione delle vicende di sant'Orsola, così come quelle di san Giorgio o di san Gerolamo, sono regolate da un preciso ordine prospettico, per diffondere e non disperdere una miriade di particolari in uno scenario profondo; esse costituiscono un reticolo geometrico che ingabbia il reale quasi scientificamente[26].

Ciò che l'occhio dello spettatore deve inquadrare è già definito dal pittore e lo storico dell'arte può solo riconoscerlo predisponendo le immagini da ritagliare e sostituendo il proprio occhio a quello dell'artista e dell'operatore. Nel caso di Carpaccio la struttura reticolare prospettica si presta perfettamente alla ripresa cinematografica. Attraverso il montaggio Longhi e Barbaro esaminano, svolgono, ricompongono sinteticamente gli spazi quattrocenteschi[27].

L'idea degli autori è quella di non "forzare" i dipinti. Longhi, lo si è visto, è un fine conoscitore di cinema, in possesso di una consapevolezza del mezzo che gli permette di rintracciare lo specifico filmico nel movimento, contro la necessaria staticità della pittura.

> Le opere d'arte stanno, non intendono muoversi, dopo che furono dall'autore stesso proiettate in una sosta[28].

Ai suoi occhi il documentario d'arte può risolvere senza traumi questa frattura tra cinema e pittura.

> La necessità in questo campo di lasciare il fotogramma essenziale a friggere immobile per qualche secondo sullo schermo, non può adeguarsi al ritmo del film [...]. I registi di documentari d'arte dovranno provvedere a nuovi e particolari canoni di montaggio [...], e quei canoni andranno verosimilmente cercati nella connivenza con il parlato che, aderendo come un guanto all'immagine, non ne lascerà avvertire la sosta o, che è lo stesso, riuscirà ad imporla come necessità bruciante[29].

> In questi documentari sull'arte, il parlato vorrà dunque riservarsi all'arte che è la cosa principale da intendere: un accompagnamento cioè popolare quanto si voglia (e quanto più sarà, quanto meglio), ma sempre critico, ove l'aggettivo non riveste senso di dottrina, ma di indicazione appropriata, calzante[30].

Fin dalle sue prime prove critiche, Longhi parla della possibilità, anzi della necessità, di «creare certe equivalenze verbali di certe visioni»[31], mettendo in luce il problema di tradurre le immagini attraverso strutture linguistiche o sintattiche appropriate. Inoltre, mentre nelle dispense universitarie tende a distanziarsi come critico e si pone, attraverso l'uso del tempo passato, in un tempo diverso da quello del quadro, nel *Carpaccio* il tempo passato viene conservato solo all'inizio quando, attraverso un accostamento serrato, il pittore veneziano viene posto in un contesto storico definito, e poi alla fine quando il critico deve licenziarsi dal pubblico. Per il resto, il tempo del film è il presente. Longhi pone se stesso e lo spettatore nello stesso tempo del quadro, nella posizione di uno spettatore del '400, comprendendo che il cinema (e il mezzo audiovisivo in generale) non può che possedere l'attualità, un'attualità perenne[32]. Allo stesso scopo serve l'utilizzo dei pronomi "questo", "quello", ecc. Eppure il tempo continua a scorrere, ed è il tempo scandito dalle ombre, che Longhi rileva puntualmente, e che Carpaccio ha evidenziato nei suoi teleri per articolare la narrazione ed evidenziare i personaggi, quasi che definire un'esistenza sia impossibile senza il trascorrere delle ore[33].

Proprio durante gli anni della realizzazione dei due documentari Barbaro pubblica il suo primo saggio sull'arte contemporanea[34], concepito come una sorta di lungo catalogo ragionato, e dà inizio a una ricca at-

tività saggistica che sembra risentire dell'influenza del maestro nelle modalità d'analisi e nella struttura linguistico-sintattica. I suoi sono apparentemente scritti occasionali, dedicati a una mostra o un vernissage, e si presentano nella forma breve dell'articolo, pur avendo la struttura e la compiutezza del piccolo saggio. Il tono di solito è reticente, come se Barbaro nutrisse per gli specialisti di arte un rispetto maggiore che per i critici cinematografici. Questi scritti sono riccamente documentati da una ricerca a priori e impostati su una trattazione diacronica delle vicende d'arte. L'autore attinge alla letteratura esistente sull'argomento trattato e solo alla fine del pezzo, con estrema modestia, avanza una propria ipotesi interpretativa. Lo sforzo documentativo è accompagnato da un apparato terminologico quasi specialistico. Didattica, teoria e prassi critica procedono di pari passo.

Negli anni '50 Barbaro accentua il proprio rapporto con le arti figurative, riprendendo con maggiore costanza l'attività di critico e arrivando a progettare una collana di scritti d'arte. Longhi, che continua ad essere determinante per la sua metodologia almeno quanto Pudovkin, lo spinge a continuare su questa strada. Nel 1957, seguendo un tracciato che ricorda quello del maestro, Barbaro definisce l'arte di Caravaggio come «l'atto di nascita della pittura moderna»[35], rintracciandone i legami con la pittura nordica (Rembrandt, Vermeer) e con la pittura impressionista.

> Sono in molti a credere che fosse l'operatore e il compianto regista Umberto Barbaro a girovagare sui totali dei dipinti in cerca di bei particolari. Ma non fu così perché il film (1947) fu girato su fotografie di particolari da me predisposte al millimetro e fatte eseguire per l'occasione[36].

Con questa osservazione Longhi non intende tanto rivendicare la scelta dei tempi e delle immagini di *Caravaggio*, quanto piuttosto ribadisce il senso di una pratica critica e documentaria consapevole dei propri mezzi. Contro l'atteggiamento spesso casuale e puramente istintivo di molti suoi contemporanei, egli afferma la necessità di una morale estetica e critica, che lo porta ad utilizzare il mezzo cinematografico come un microscopio, in grado di definire particolari e di ricostruire processi e forme. Non è dunque l'occhio del regista a scandire le inquadrature, ma l'occhio dello storico dell'arte che segue lo sguardo del pittore, sezionando e manipolando l'immagine e associandola alla parola, al fine di dotare nuovamente di senso le opere studiate.

Negli *Appunti* del 1964 Longhi fa notare che se al "fotocolorista" e al "documentarista" si affianca un "critico", si possono evitare

> le decurtazioni casuali e assurde dei totali che, troppo spesso, cadono sotto la ferula e la forbice del maledetto campo grafico che imperversa soprattutto a Milano[37].

Dopo l'esperienza documentaristica, per Longhi è finalmente possibile riesaminare il proprio idealismo.

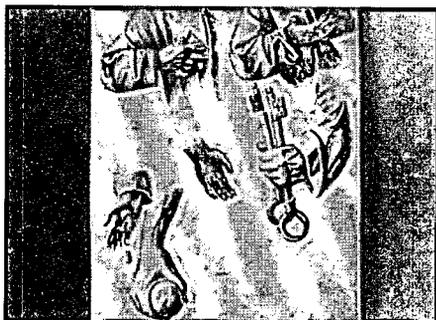
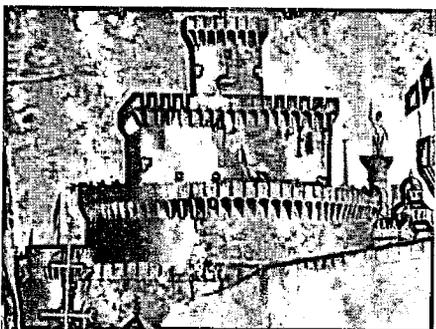
> Nel corso di quei lavori furono i fotogrammi in movimento e le modeste carrellate sulle immagini del Caravaggio, con la loro forza di verità, l'argomento determinante per convincermi dell'urgenza di reintrodurre più comunemente nel discorso critico quel concetto di *realismi* che l'imperante astrattismo idealistico ci aveva per tanti anni precluso. È dunque al *regista* Barbaro che devo quell'accrescimento di libertà mentale ed amo rendergliene qui fedele testimonianza[38].

Nel '51 introducendo la mostra su Caravaggio e i caravaggisti, scrive:

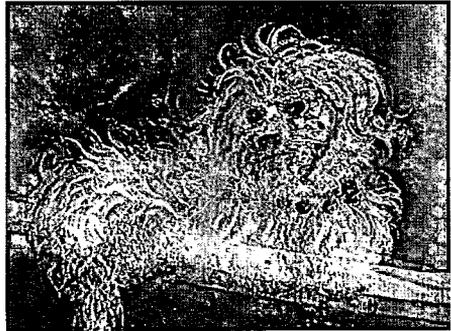
> Se, sul finire, mi è lecito interpretare qualche mio ricordo personale e lamentare quelli che sono stati anche i miei errori, vorrei dire che il problema critico, sorto nell'ambito di un idealismo troppo astraente, rischiò una prima involuzione perché il caso "realistico" del Caravaggio o intimoriva il critico, oppure lo sforzava ad una interpretazione troppo "ideale" [...]. Di riprendere pari pari il vocabolo di "naturalista", già usato dal Baglione e dal Bellori, e soltanto privandolo della sua inclinazione spregiativa, non veniva in mente a nessuno. E tuttavia, per riprendersi da capo e, per di più, dalle parole stesse del Caravaggio, non restava altro di meglio da fare. Ci si domanda infatti: tra tanti aspetti in cui si può configurare nella pittura la intenzione "naturalistica", quale più veramente "nature" di quella del Caravaggio, inventore dei più meditati fotogrammi; da quello più lucido e aperto a quello più lacerante e drammatico; se poi fotogramma etimologicamente vuol dire descrizione di luce e, s'intende anche d'ombra? Di questo ci si convince meglio che mai rilevando che, portate in film, le immagini del Caravaggio, a confronto con quelle degli altri pittori, sembrano girate addirittura dinnanzi a noi su corpi veri, e non dipinti[39].

Longhi riconsidera dunque la propria attività critica alla luce nuova dell'esperienza documentaria, e trasforma il proprio stile semplificandone i caratteri. Comincia l'opera di revisione di alcuni testi apportandovi modifiche stilistiche che rendano conto delle nuove esigenze comunicative e di un nuovo apparato terminologico. Attraverso il cinema, sembra ri-scoprire improvvisamente "la luce", il ruolo determinante che questa assolve nella costruzione dell'immagine e l'impossibilità di prescinderne:

> Quando un battito di luce una cosa assommasse [...], essa non poteva sortire che terribilmente naturale. Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto; donde la sua inesorabile naturalezza e la sua inevitabile varietà, la sua incapacità di scelta[40].

Eppure un problema rimane: «Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?». Con questo interrogativo (ovviamente privo di risposta) Cesare Garboli affronta il problema del Longhi scrittore, traduttore, scienziato, che muta la pittura in parola e che riesce a conservare entrambe in un limbo mediano trasformandole in altro da sé[41].

Dall'alto in basso:
Studio di mani (part.) di Vittore Carpaccio (inq. 57); particolari de *L'incontro dei pellegrini col papa* di Vittore Carpaccio (due momenti dell'inq. 74 e inq. 75)

Longhi è scienziato, nel senso che trasforma il particolare in generale, e riesce a muoversi attraverso un processo dinamico da una realtà a un'altra. Ma è anche narratore in quanto utilizza la scrittura come evento formale, agendo come un attore con la parola. Preso dal piacere della manipolazione, scompagina e rimescola i dati per ricostruirli attraverso associazioni diverse; gioca con le parole, le fotografie, i vetrini, i testi, variando il proprio stile al variare dell'oggetto in esame.

Poiché si tratta di stabilire esattamente le qualità formali di opere figurative, noi pensiamo che [...] sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo [...] in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Ci pare che sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedano quasi geneticamente, a seconda cioè del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa. Non sappiamo se ciò sia tradurre [...] ma da quando un fatto personale è inevitabile per chiunque intenda fare storia, crediamo che questo nostro modo possa aver luogo in un buon metodo di critica storica delle arti figurative; e ce ne pare riprova il fat-

Particolari de *Il miracolo della reliquia* di Vittore Carpaccio (inqq. 80 e 90)

> to che quelle nostre trascritture di opere d'arte non avrebbero più efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provate[42].

Tradurre come riprodurre, traslare, trasportare: un movimento che Longhi sembra compiere nello spazio e non nel tempo. Il valore della sua scrittura sta nella capacità di rivelare le forme acquisendole dai dipinti e reinventandole, trasportandole nel campo epistemologico del linguaggio verbale.

È questo probabilmente il Longhi più influente per Pasolini, il quale, commentando lo stile di Anna Banti (moglie di Longhi), sottolinea che:

> Uno degli elementi fondamentali della scrittura manierista della Banti era il rifacimento della pittura: il che avveniva sotto il segno del suo grande maestro Roberto Longhi. [...] Tutto questo si proiettava in forme di scrittura che assicuravano al testo una preziosa fermezza, una immobilità e una doratura che bloccava lo scorrere del tempo[43].

Pasolini è colpito dall'*ekfrasis* longhiana, dalla sua traduzione di fatti figurativi in fatti linguistici, dalla sua ricerca di stile e dal suo tentativo di trovare nello stile i modi di ricomposizione del mondo. Ai tentativi fatti continuamente dal Longhi per riconsiderare le aree artistiche minori, cercando «un brano che fosse vigorosamente regionale senza essere provinciale», si possono in parte avvicinare le scelte estetiche pasoliniane: la sua iniziale adozione del friulano come lingua della poesia e la sua successiva mimesi dialettale del mondo sottoproletario friulano.

Se i rapporti tra Pasolini e Longhi cominciano nelle lezioni universitarie del '38-39 (durante i celebri corsi sui *Fatti di Masolino e Masaccio*[44]), l'influenza longhiana agirà su Pasolini solo fuori dall'università, soprattutto attraverso la mediazione di Gianfranco Contini, che tra i primi esamina

analiticamente lo stile e la struttura degli scritti di Longhi[45]. Accanto a Gramsci e a Contini, il critico d'arte diventa un punto di riferimento fondamentale, l'artefice della «fulgurazione figurativa» pasoliniana. La stessa attrazione del poeta-regista per il '300 e il '400 e l'ammirazione per l'arte giottesca possono essere considerate dirette conseguenze del magistero longhiano. Del resto, almeno inizialmente, il cinema di Pasolini ricorre più a espedienti pittorici che a espedienti cinematografici in senso stretto. La bidimensionalità delle figure, quel sostare ossessivo sui volti, sono certamente il segno di una ricerca antropologica e dell'influenza del cinema muto, ma allo stesso tempo assomigliano ad alcune descrizioni dei personaggi caravaggeschi o giotteschi fatte da Longhi. È noto che Pasolini dedicò la sceneggiatura di *Mamma Roma* a Longhi, ma sarebbe ingiusto rilevarne le influenze in precise citazioni pittoriche che il regista tentò invece di evitare.

> Io cerco la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio: il suo fiero chiaroscuro, il suo bianco e nero – o sulla strada, se volete degli arcaici, in uno strano connubio di sottigliezza e di grossezza. Non posso essere impressionistico. Amo lo sfondo, non il paesaggio[46].

Scrive Longhi:

> Il mezzo non può essere che uno solo: la luce, la quale piovendo sulle cose rappresentate da una fonte determinata, e con una certa intensità, sopprime tutti gli scarti analitici della luce reale che spostandosi, gioca eternamente con le cose, e squadrandole invece in masse nettamente distinte da emergenze di luce e gorghi d'ombra ne accentua il rilievo. [...] Ideazione di corpi solidi massicci pesi robusti sicuri del luogo da assumere nello spazio, sfrondati di particolari, tali insomma da render più facile e completo l'intento costruttivo del chiaroscuro. Come esemplificazione di questo stile ricordate Masaccio[47].

Nel primo cinema di Pasolini i corpi sono disegnati dalla luce.

> La macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati. [...] Non si può concepire una pala d'altare con le figure in movimento. Detesto il fatto che le figure si muovano[48].

Questa affermazione pasoliniana sembra addirittura fare il verso alla già citata frase di Longhi:

> Le opere d'arte stanno, non intendono muoversi, dopo che furono dall'autore stesso proiettate in una sosta[49].

All'interno di questo percorso è fondamentale, come giustamente sottolinea Francesco Galluzzi, la riscoperta da parte di Pasolini del Manierismo, non come serbatoio tematico o iconografico, quanto piuttosto come indicazione di un percorso di azione in cui la «passione estetica»

pasoliniana possa diventare «strumento di autocoscienza poetica»[50]. Il Manierismo veniva riscoperto negli anni '60 proprio dalla cerchia longhiana, da Briganti o Arcangeli, nel tentativo di dimostrare la presenza dell'esaltazione sofisticata di uno stile all'interno di una classicità che non si voleva rinnegare ma solo tendere fino ai limiti estremi. Pasolini crebbe in quella cerchia e lui stesso si considerò manierista. Di fronte alla crisi del suo ruolo di "poeta civile", perseguito negli anni '50, cercò nello stile, ancora nello stile, una via di salvezza. Il manierismo stilistico è alla base di *Poesia in forma di rosa* e de *La ricotta.* Compaiono in scena il Pontormo e i pittori del '500 nero, come «annessioni di paternità pazze»[51]. Dello stesso periodo sono le dichiarazioni pasoliniane sul rifiuto del naturalismo, e l'elezione del manierismo come unico mezzo per giungere al cuore della realtà. La tecnica cinematografica diventa una «forma di apprensione della realtà»:

> Io evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le «cose» del mondo mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una[52].

Nel 1965, in occasione di una discussione tenutasi a Brescia sul pittore Girolamo Romanino, Pasolini rispolvera le "antiche velleità" di critico d'arte, attingendo all'apparato longhiano, come a dimostrare ancora una volta di essere suo allievo e di aver imparato da lui «come vedere e come raccontare di aver visto».[53]

---

1. Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano, 1962.
2. Umberto Barbaro, *Recensione all'Opera Omnia di Roberto Longhi*, «Il Contemporaneo», agosto 1956.
3. Gian Piero Brunetta, *Longhi e l'Officina cinematografica*, in Giovanni Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1982.
4. Giacomo Agosti, *Roberto Longhi al cinema*, «Paragone Letteratura», XL, 15, giugno 1989.
5. A proposito di *Le sang d'un poète*: «Natura morta dell'immortalità o di gloria verso il fine una specie di vassojo su cui riposa la musa con la lira, il mappamondo e altri simboli è bello come pittura, calmo come un nostro Severini, ma non ha alcun senso filmico» (in G. Agosti, *Roberto Longhi al cinema*, cit.).
6. R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma, 1982.
7. R. Longhi *"Me pinxit"* e *Quesiti caravaggeschi* (1928-1934), in *Opere Complete*, vol. IV, Sansoni, Firenze, 1968.
8. *Ibid.*
9. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1979.
10. R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale* (1934-1935) e *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del nord* (1935-1936), in *Opere Complete*, vol. X, Sansoni, Firenze, 1978.
11. R. Longhi *"Me pinxit"* e *Quesiti caravaggeschi* (1928-1934), cit.
12. R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», 1, Sansoni, Firenze, 1943.
13. *Ibid.*
14. Cfr. G.P. Brunetta, *Longhi e l'Officina cinematografica*, cit.
15. A proposito delle influenze di Roberto

Longhi sullo stile di Umberto Barbaro e di Pier Paolo Pasolini cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano, 1975.
16. Cfr. Luigi Chiarini, *Profilo di Barbaro*, in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1960.
17. Cfr. Gianfranco Contini, *Contributi longhiani*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano, 1973.
18. U. Barbaro, *Film: soggetto e sceneggiatura*, «Bianco e Nero», 7, 1939; poi in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, cit.

19. *Ibid.*
20. Nel 1941 Barbaro traduce: F. Landsberger, *Heinrich Wölfflin*, Berlino, 1924; nel 1942 A. Hildebrandt, *Il problema della forma nelle arti figurative*, 1893; nel 1941-1943: H. Wölfflin, *Come si fotografano le sculture*, 1887. Queste traduzioni non sono mai state pubblicate. L'unica pubblicazione in materia è del 1941: H. Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte* del 1921.
21. U. Barbaro, *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, «La Ruota dentata», a. I, 1, febbraio 1927; poi in U. Barbaro, *Neorealismo e realismo*, a cura di G.P. Brunetta, Editori Riuniti, Roma, 1976.
22. Per la genesi dei due documentari, cfr. Paola Scremin (a cura di), *Carpaccio, vita di un documentario d'arte*, Allemandi, Torino, 1991.
23. Cesare Garboli, *Longhi lettore*, in G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte*, cit.
24. R. Longhi, *Per un catalogo del Carpaccio*, «Vita Artistica», gennaio-febbraio, 1932, ora in *Opere Complete*, vol. VI, Sansoni, Firenze, 1973.
25. Cfr. G. Previtali, *Introduzione*, in R. Longhi, *Caravaggio*, cit.
26. Cfr. E. Fadda, *Il Carpaccio di Longhi*, «Cineforum», 6, luglio-agosto, 1987.
27. *Ibid.*
28. R. Longhi, *Editoriale. Documentari artistici*, «Paragone Arte», 3, 1950.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. R. Longhi, *E. Petraccone, Luca Giordano* (1919), «L'arte», XXIII, ora in *Opere Complete*, vol. I, Sansoni, Firenze, 1961.
32. Paola Scremin (a cura di), *Carpaccio, vita di un documentario d'arte*, cit.
33. E. Fadda, *Il Carpaccio di Longhi*, cit.
34. U. Barbaro, *Le ricche miniere della pittura contemporanea*, Roma, 1948.
35. U. Barbaro, *Vita del Caravaggio*, «Il Contemporaneo», gennaio 1957; poi in *Neorealismo e realismo*, cit.
36. R. Longhi, *Appunti. Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, «Paragone Arte», 169, 1964.
37. *Ibid.*
38. Luigi Chiarini, *Profilo di Barbaro*, in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1960.
39. *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (catalogo), Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno 1951, Firenze, 1951.
40. R. Longhi *"Me pinxit"* e *Quesiti caravaggeschi* (1928-1934), cit.
41. C. Garboli, *Longhi lettore*, in G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte*, cit.
42. R. Longhi, *E. Petraccone, Luca Giordano*, cit.
43. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit.
44. Pasolini in un primo tempo arriverà anche a chiedere a Longhi di essere il proprio relatore di tesi.
45. G. Contini, *Sul metodo di Roberto Longhi*, «Belfagor», 2, 1949.
46. P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, in *Mamma Roma*, cit.
47. R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Sansoni, Firenze, 1988.
48. P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, cit.
49. R. Longhi, *Editoriale. Documentari artistici*, cit.
50. F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma, 1994.
51. Alberto Arbasino, *Pier Paolo Pasolini*, in *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano, 1971.
52. *Dialogo I* (testo scritto dopo una serie di conversazionicon Adriano Aprà e Luigi Faccini), in «Cinema & Film», 1, dicembre 1966; poi, col titolo *Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1977 (I ed. 1972), p. 231.
53. Cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, cit.

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un Chien andalou e L'Âge d'or*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, 2002

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, 2002

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Alain Resnais. Il metodo la creazione lo stile, a cura di Maurizio Regosa, 2002

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Diveantidive del cinema italiano, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2002

Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno, a cura di Vito Zagarrio, 2002

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Marco Bertozzi (con la collaborazione di Giuseppe Ricci e Simone Casavecchia), *BiblioFellini*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

«Cinema» 1936-1943 prima del neorealismo, a cura di Orio Caldiron, catalogo della mostra

Bianco & *Nero* viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta
AOSTA: Minerva

Piemonte
ALBA: Gutenberg
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Lis, Mondadori, Noce

Lombardia
BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Feltrinelli, Rinascita
COMO: Mondadori
CREMA: Dornetti
CREMONA: Fer-Net, La Rateale
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nautilus
MILANO: Cavour, Clued, Del Corso, Dello Spettacolo, Einaudi, Hoepli, Feltrinelli-B. Aires, Feltrinelli-Duomo, Feltrinelli-Manzoni, Feltrinelli-Sarpi, Pop, Rizzoli, Sapere, Utopia
MORTARA: Mirella
PAVIA: Delfino
VIGEVANO: Feltrinelli
LUGANO: Melisa

Trentino-Alto Adige
BOLZANO: Europa, Cappelli
PERGINE VALSUGANA: Athena
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato
TRENTO: Ancora

Veneto
BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese, Palazzo Roberti
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Accademia, Feltrinelli, Mondadori
VENEZIA-MESTRE: Don Chisciotte, Feltrinelli, Patagonia
VERONA: Mondadori per voi, Rinascita
VICENZA: Galla

Friuli-Venezia Giulia
GORIZIA: Goriziana
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno
SACILE: Brunetta
TRIESTE: Tergeste
UDINE: Friuli, Tarantola

Liguria
ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Feltrinelli, Fiera del Libro
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna
ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Feltrinelli, Mel Books
FORLÌ: Cappelli, Edimax
MODENA: Feltrinelli
PARMA: Feltrinelli, Fiaccadori
PIACENZA: Feltrinelli, Tuttilibri
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna

Toscana
AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Feltrinelli, Giubberosse, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte
LUCCA: Baroni
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli, Ticci
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche
ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria
PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio
ROMA: Adria, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Mel Books, Micheletti, Mondadori, Renzi, Rinascita, Rizzoli Chigi, Spazio Comune

Molise
ISERNIA: Patriarca

Campania
AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Feltrinelli, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Feltrinelli, Internazionale

Puglia
BARI: Feltrinelli, Laterza

Calabria
SOVERATO: Incontro

Sicilia
CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Broadway, Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna
CAGLIARI: Didattica Libri

Garanzia di riservatezza informativa
ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10.
Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode   Città / City

Stato / Country   Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
Euro 41,32 (Italia), Euro 51,65 (Europa), Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
Euro 41,32 (Italy), Euro 51,65 (Europe), Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si

n. ______________ scadenza / expiry date ______________

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date   Firma / Signature

Cedola di commissione libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di credito speciale n. 334 presso l'Ufficio Postale di Venezia C.P. (Aut. Dir. Prov. P.T. di Venezia n. 44242/3/II del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7934-6